HANDBUCH DER PHILOSOPHIE

ÄSTHETIK

VON

ALFRED BAEUMLER

VERLAG VON R. OLDENBOURG · MÜNCHEN

ÄSTHETIK

VON

ALFRED BAEUMLER

I. TEIL.

ERSTER ABSCHNITT: DIE IDEE DES SCHÖNEN.

I. PLATON.

Die ästhetische Reflexion hat sich nicht an der Erscheinung der Kunst, sondern an der Erscheinung des Schönen entzündet; das ist das erste und folgenschwerste Ereignis der Geschichte der Ästhetik. In den Schriften Platons liegt die Gründungsurkunde dieser Wissenschaft verborgen, um nicht zu sagen versteckt. Dahinter aber dämmert, der Interpretation kaum mehr zugänglich, das Gedankengebirge des Pythagorismus.

Platon ist der Lehrer der *Schönheit* für Jahrtausende geworden durch das *Symposion* und den *Phaidros*. Weder durch Beobachtung schöner Formen in der Natur noch durch kritische Betrachtung vorliegender Kunstformen ist er es geworden — er wurde es durch seine Begeisterung für die Schönheit, die eins war mit seinem pädagogischen Eros. In den genannten „schönsten" Dialogen Platons geht der Begriff des Eros mit dem Begriff des Schönen eine Ehe ein, deren philosophischer Zauber der Bezauberung des Autors durch die lebendige Schönheit der athenischen Jünglinge entspricht. Das unbestimmte, aber intensive Licht, von dem hier die Begriffe Schönheit und Liebe umgeben sind, hat eine ungeheure Wirkung ausgeübt. Es war zwar nicht möglich, das Problem weiterzudenken, denn es war kein „Problem" da; aber es blieb übrig, die Stimmung und die Worte wieder und wieder aufsteigen zu lassen — unzählige Male ist es geschehen.

In der *Politeia* wird Platon wider Willen zum Entdecker der *Kunst*. Er „entdeckt" sie, indem er sie (als „Nachahmung") radikal in Frage stellt. Die Philosophie der Kunst hat also den seltsamsten Anfang: sie beginnt mit der Bestreitung ihres Gegenstandes. Das Buch, das ihre Gründungsurkunde enthält, hat die staatlich-kriegerische Erziehung des Jünglings zum Hauptthema; es stellt zugleich die schärfste Kampfschrift dar, die jemals von einem Philosophen gegen die Kunst verfaßt worden ist. Man muß diesen Tatbestand in seiner ganzen Schroffheit anerkennen, nicht aber versuchen, die Kunst unter Berufung auf Platons eigene dichterische Begabung oder sonst auf irgendeine Weise für sein System zu retten. Völlig hoffnungslos ist der Versuch, aus zerstreuten Anmerkungen Platons über das Schöne und die Kunst ein ästhetisches System machen zu wollen. Vielmehr ist festzustellen: der Grieche Platon begründet die

Ästhetik, ohne es zu beabsichtigen, so wie die Griechen das große Volk der Kunst wurden, ohne daß sie die „Kunst“ wollten. Nichts wäre ihnen ja unverständlicher gewesen als die Kalokagathie des klassischen Ideals[1]).

Der dritte Einsatz erfolgt in den Schriften der Spätzeit. Im Philebos und im Sophistes wird die Weise angeschlagen, die in den Nomoi zur Durchführung gelangt: nicht mehr „das Schöne“ ist das Thema, nicht mehr die „Nachahmung“, sondern die Kunst; diese aber als heilige Kunst — Grundlage eines der Entwicklung entrückten, auf die uralten Maßnormen gegründeten Staatswesens.

a) Symposion.

Agathon feiert den Eros als den schönsten der Götter: er ist zuerst der schönste, weil er der jüngste der Götter ist, zart und geschmeidig von Gestalt (*ὑγρὸς τὸ εἶδος*). Krieg ist immer zwischen Eros und Formlosigkeit (*ἀσχημοσύνῃ γὰρ καὶ Ἔρωτι πρὸς ἀλλήλους ἀεὶ πόλεμος*. Conv. 196 a). Sokrates widerlegt Agathon: wäre Eros schön, wie jener sagt, so würde er nicht dem Schönen nachlaufen; er ist Sehnsucht nach dem Schönen, vielmehr nach der Zeugung im Schönen. Denn nach dem Häßlichen gibt es keine Sehnsucht. Agathon habe ja richtig gesagt, den Göttern sei das Dasein durch den Eros zum Schönen geordnet; zum Häßlichen nämlich gibt es keinen Eros (Conv. 201 a).

Mit der Scheidung von schön (*καλόν*) und häßlich (*αἰσχρόν*) beginnt die platonische Ästhetik. Man darf diese Scheidung nicht modern, „künstlerisch“ interpretieren. Schön und gut sind für den Griechen dasselbe. Schön ist die Gesundheit, schön ist das Leben, das sich erfüllt, schön ist das Maß und alles in sich Vollendete. Der Grieche verwendet also das Wort „schön“ in eben jenem weiten Sinne, wie wir es heute noch verwenden. Anscheinend stand dieser Begriff für ihn in einer Urbeziehung zu der Vorstellung des Lebendigen. „Das Lebendige ist schön“ — das ist der erste Grundsatz der hellenischen Ästhetik. Seine kräftigste Formulierung findet er im Hippias maior (288 e), wo ausgesprochen wird, daß auch das schönst gearbeitete Gefäß neben einer Stute, einem Mädchen und allen andern schönen Dingen keinen Anspruch auf die Beurteilung als schön erheben könne. Wenn Goethe am Meeresstrande bei Venedig, Seeschnecken und Taschenkrebse bewundernd, ausruft: „Was ist doch ein Lebendiges für ein köstliches, herrliches Ding! Wie abgemessen zu seinem Zustande, wie wahr, wie seiend!“ — so umschreibt er den Begriff *καλόν*.

Diese gemeinhellenische Anschauung ist eine Voraussetzung für Platons Lehre vom Eros. (Das Folgende nach Conv. 206 c bis 212 a.) Der unwiderstehliche Trieb des Lebendigen nach Zeugung ergreift Tiere und Menschen mit gleicher Macht, wenn

[1]) *καλοκἀγαθία* ist nicht ein ethisch-ästhetischer, sondern ein ethisch-politischer Begriff. Vgl. F. Jüthner, Kalokagathia. In: Charisteria. Festschrift für A. Rzach. 1930. S. 99—119.

der Zustand der Reife eingetreten ist. Wunsch nach Unsterblichkeit ist es, der sie antreibt, in Gemeinschaft mit dem andern zu zeugen. Zwei Arten der Unsterblichkeit gibt es: die einen, Tiere und Menschen, zeugen im Schönen nach dem Leibe, andere zeugen im Schönen nach der Seele. Denn der Leib strebt nach Unsterblichkeit wie die Seele. Indem es ein Junges hervorbringt und anstatt des Alten zurückläßt, erhält sich das Sterbliche, und damit nimmt es selber an der Unsterblichkeit teil. Die Ehrfurcht vor der Unsterblichkeit bewirkt es, daß jedes Wesen von Natur das von ihm Entsprossene ehrt. — Während hier die Erhaltung im Wechsel und durch den Wechsel geschieht, erhält das Göttliche sich dadurch, daß es in jeder Beziehung in alle Ewigkeit dasselbe bleibt. Diesem Schönen entspricht eine andere Gemeinschaft als die der Leiber. Liebender und Geliebter leben da viel inniger zusammen als selbst Eltern mit leiblichen Kindern; sie sind durch eine festere Freundschaft miteinander verknüpft, da schönere und unsterblichere Kinder zwischen ihnen stehen.

An dieser Stelle (Conv. 209 c ff.), wo Platon den pädagogischen Eros malt, und schon das Programm der Politeia entwirft, bricht in der Liebeslehre der Gedanke des höchsten Agons durch. Die Freundschaft ist die Geburtsstätte unsterblichen Ruhmes. Nur als ein Werk von Freunden kann der Grieche sich den Staat denken, und einzig und allein hervorgehend aus dem Wettkampf um die höchste Gestalt des Staates kann Platon sich den eigenen Ruhm vorstellen. Das beweisen die Worte, die die Brücke schlagen vom Symposion zur Politeia: „Und jeder würde sich lieber solche Kinder geboren sehen als die menschlichen, wenn er auf Homer schaut und Hesiod und die anderen großen Dichter, sie beneidend, daß sie solche Kinder zurücklassen, die ihnen unsterblichen Ruhm und Gedächtnis bereiten, da sie ja selbst so sind; und wenn du willst wie Lykurgos Kinder zurückließ in Lakedämon, zu Rettern von Lakedämon und, um es zu sagen, von Hellas“ (Conv. 209 c f.).

Nun erst erfolgt die dem Gastmahl eigentümliche Wendung ins Überschwengliche (210 a ff.). Unvermittelt tritt neben den Politiker und Erzieher Platon der Liebende in einem tief geheimnisvollen schwärmerischen Sinne. Der wahrhaft Liebende, so ist der Gedankengang, kann nicht einen schönen Leib lieben ohne zu erkennen, daß die Schönheit in irgendeinem Leibe der in andern Leibern verschwistert ist, und daß es unsinnig wäre, die Schönheit in allen Leibern nicht für ein und dasselbe zu halten. Damit ist die „hohe See“ des Schönen erreicht: von den schönen Leibern zur schönen Lebensführung, von dieser zu schönen Erkenntnissen führt der Weg, und erst zuletzt gelangt der, der der höchsten Schau, der obersten Weihe teilhaftig wurde, zur Schau der Schönheit. Nur dem, der das Schöne selbst (*αὐτὸ τὸ καλόν*) zu schauen vermag, wird das Leben wahrhaft lebenswert. In berauschten Worten kündet der Entrückte von diesem Schönen als einem „mit sich selbst für sich selbst ewig eingestaltigem Sein“ (*αὐτὸ καθ᾽ αὑτὸ μεθ᾽αὑτοῦ μονοειδὲς ἀεὶ ὄν* Conv. 211 b). Das Sein enthüllt sich zuletzt als das Schöne, von dem alles einzelne Schöne abstammt, und wie das Sein eines ist, und nicht werdend, so ist auch dieses Schöne „zuerst ewig seiend und weder werdend noch vergehend, weder wachsend noch abnehmend, weiter nicht hierin schön hierin häßlich, und nicht bald ja bald nein, auch nicht in dieser Beziehung schön in jener häßlich, auch nicht dort schön dort häßlich, wie für die einen schön die andern häßlich“.

b) Politeia.

Platons Werk über den Staat, vom pädagogischen Eros hervorgebracht, Ausdruck und Sinnbild der Manneshöhe des Lebens, ist nicht nur ein „System", sondern ein Moment im Dasein und Leben Athens selber.

Die erste zusammenhängende Unterredung über die Kunst, die im zweiten Buche der Politeia beginnt, und im dritten endet, erreicht in ihrem Schlußabschnitt das mit Behutsamkeit bis dahin aufgesparte Wort von der „Kalokagathie" (Resp. 401 e ff.). Nur ein Jüngling, das ist der Sinn des abschließenden Gedankens, der von frühester Jugend an das Schöne in seine Seele aufgenommen hat und sich immer damit nährt, wird ein Kaloskagathos werden. Das ist der Zweck der musischen Erziehung (μουσικὴ τροφή): im Verein mit der gymnastischen soll sie die kriegerische (muthafte) und philosophische Anlage des jungen Mannes so lange entwickeln, bis beide in der gehörigen Übereinstimmung sind (Resp. 411 e).

Was bedeutet es nun aber: das Schöne in die Seele aufnehmen? (Resp. 401 e) Gewiß nicht: sich ästhetisch verhalten, obwohl Platon (typischer Fall!) in der oben angeführten Stelle (Resp. 402 a) schon den Begriff des „Geschmacks" streift: der Jüngling wird richtig lieben und hassen, ohne zunächst den Grund angeben zu können — der Geschmack ist eine Beurteilungskraft der Seele, die der Überlegung oder Untersuchung vorhergeht, sagte das ästhetische 18. Jahrhundert. Wenn vielmehr Platon für seine Wächter den Einfluß der Musik fordert, so tut er es nicht, weil er „die Kunst" für ein Bildungsgut hält, sondern deshalb, weil er die Musik für ein notwendiges Mittel der Aufzucht hält in dem nämlichen Sinne wie eine angemessene Kost. Genau so wie der recht Erzogene sich syrakusischer Schmausereien, attischen Backwerks und korinthischer Mädchen enthalten wird, genau so wird er eine Musik ablehnen, die sich in allen Harmonien und Rhythmen ergeht, mag sie im übrigen noch so seelenerhebend oder seelenerweiternd sein; ja, gerade die seelenerhebende und -erweiternde Wirkung der Musik und der Dichtung ist es, derenthalben Platon seine kritische Untersuchung vornimmt. Ausdruck und Teilnahme um des Ausdrucks und der Teilnahme willen werden von ihm völlig verneint. Ausgedrückt werden kann vieles; es gibt aber nur eine richtige Haltung (εὐσχημοσύνη Resp. 401 a; 404 d f.). Wie die Einfachheit der Gymnastik Gesundheit im Leibe, so erzeugt die Einfachheit der Musik Besonnenheit in der Seele (Resp. 404 E). Weder die Selbständigkeit der Form, noch die Fülle des Gehalts steht in Frage, sondern lediglich die Angemessenheit der Wirkung für einen bestimmten politisch-pädagogischen Zweck. Es gibt nur eine richtige Musik für den Politen wie es nur eine richtige Ernährung für ihn gibt. Soweit Musik und Dichtkunst einen Sinn haben, sind sie auf eines bezogen: auf die Haltung des kriegerischen Mannes. Als „Kämpfer im höchsten Wett-

kampf“ sind die Wächter nach Platon zu definieren (ἀθληταὶ οἱ ἄνδρες τοῦ μεγίστου ἀγῶνος Resp. 403 e).

Daraus folgt die strenge Ausschließung aller erregenden, süßen, schwelgerischen und klagenden Tonarten von selbst. Denn diesen Harmonien und Rhythmen entspricht im Leben notwendig die Haltungslosigkeit (ἀσχημοσύνη Resp. 401 a). Die musikalischen Weisen sind von der staatlichen Ordnung des Lebens unabtrennbar. „Nirgends werden die Tonweisen verändert, ohne daß die wichtigsten Gesetze des Staates Schaden litten.“ (Οὐδαμοῦ γὰρ κινοῦνται μουσικῆς τρόποι ἄνευ πολιτικῶν νόμων τῶν μεγίστων Resp. 424 c.) Zwei Tonarten lediglich müssen da sein: eine kriegerische, die dem Geiste der männlichen Schlachtordnung entspricht, der kühnen Tat und dem mutigen Ertragen, und eine leichtere, friedliche, die aus der freien Regsamkeit der Seele hervorkommt, und geeignet ist, Gebet, Überredung oder Belehrung zu unterstützen (Resp. 399 a ff.).

Nach moderner Ansicht spiegelt die Kunst das Leben in seiner unübersehbaren Mannigfaltigkeit gereinigt wieder. Für Platon gibt es keine Mannigfaltigkeit, keinen wechselnden Ausdruck, keine Individualität, — aber auch keine in sich ruhende ästhetische Gestalt. Und dennoch hat er als erster von der Kunst mit unerhörter Sachkenntnis gehandelt. Er spottet über den Wahnsinn — des Dichters — und gibt damit zugleich die höchste Schilderung der dichterischen Phantasie (Ion 533 ff. Vgl. Phaedr. 245 a), wo die μανία feierlich anerkannt wird. Soviel über diesen Widerspruch auch geschrieben wurde, eines scheint bisher übersehen: daß Platon zu der Kunst nicht ein theoretisches Verhältnis hat wie Aristoteles, sondern ein praktisches; daß er, mit andern Worten, als Politiker und Pädagog an das Problem der Kunst herangetreten ist. Im positiven wie im negativen Sinne ist die Kunst für ihn ein politisches Phänomen. Nicht allein der „Intellektualismus“ des Dialektikers verbannt die Kunst aus seiner politischen Gemeinschaft, sondern ebenso die Leidenschaft des Staatsgründers und Erziehers. Wir werfen die Frage hier nicht auf, was früher sei, der Denker Platon oder der Politiker. Es genügt, anzuerkennen, daß man das Problem auch von der Seite des Handelnden her sehen muß.

Es ist überliefert, daß Platon seine eigenen Dichtungen vernichtet hat, als er sich Sokrates zuwandte. Die geschichtliche Erscheinung seiner Philosophie ist durch die attische Tragödie überhaupt erst möglich geworden. Nichts lag näher, als daß Platon der größte Lobredner wurde, den die Kunst jemals gehabt hat. Warum ist er es auf seiner Manneshöhe nicht geworden, er, der für diese Aufgabe so sehr bestimmt war, daß er es selbst wider seinen Willen geworden ist? Er hätte ja auch (wie es später seine Ausleger getan haben) als reiner Theoretiker die Kunst unter irgendwelchen Kautelen in sein System hereinnehmen können. Warum hat er sie bekämpft?

Für eine rein „theoretische“ Interpretation der Politeia wird es stets etwas Auffallendes behalten, daß Sokrates, nachdem schon alles gesagt ist, noch einmal auf die scheinbar längst erledigte Dichtkunst zurückkommt. Wohl ist ein gedanklicher Fortschritt insofern festzustellen, als die Begriffsbestimmung und Bewertung der nachahmenden Tätigkeit erst mit der notwendigen Schärfe erfolgen kann, nachdem die Ideenlehre entwickelt ist. Warum hat aber Platon zwei ausführliche Abschnitte unterhalb und oberhalb des Gipfels der Ideenlehre der Dichtkunst gewidmet? Die Komposition des Ganzen ist dadurch bestimmt. Der Hinweis auf Platons Interesse für die Kunst scheint mir für diese Anordnung nicht zu genügen.

In der Politeia haben wir die Darstellung eines Agons vor uns: des Wettkampfes zwischen dem Philosophen und dem Dichter, zwischen

Platon und Homer. Das Werk erfüllt so die Forderung, die es durch seine eigene Definition des Wächters an den Mann stellt. Die beständige Bezugnahme auf den Dichter, und insbesondere die Kompositionseigentümlichkeit des 10. Buches erklärt sich daraus; es liegt da weder eine Wiederholung noch eine Erweiterung vor, sondern eine Erfüllung: Austrag des großartigsten musischen Agons des Altertums. Im Angesicht der besten Jünglinge Athens ringt Platon mit dem größten der Dichter. Homer, der Dichter, der zugleich mit Hesiod den Hellenen ihre Götter gegeben hatte, dem ganz Griechenland seine Bildung verdankte, dessen Werke man in die Hand nahm, um zu lernen, wie man sein Leben einrichten müsse (Resp. 606 e) — dieser Dichter mußte der Todfeind eines jeden sein, der den Griechen ein neues Gesetz des Lebens verkünden wollte. Es kann nicht zwei Herren der Erziehung geben; wenn Platon herrscht, kann Homer nicht herrschen. Die Poesie ist ja nicht ohne Einfluß auf das Leben, sie ist eine pädagogisch-politische Macht. Wie verhält es sich nun in dieser Hinsicht mit Homer? In der Öffentlichkeit, sagt Platon, ist er nicht als Erzieher aufgetreten; kann man nun von ihm sagen, daß er noch zu seinen Lebzeiten für die Erziehung einiger maßgebend gewesen sei, die ihn auf Grund des Umgangs mit ihm verehrten und den später Lebenden einen Lebensweg, den man homerisch nennen kann, übergaben, so wie Pythagoras in besonderer Weise als Erzieher verehrt wurde, und wie seine Schüler auch jetzt noch unter allen anderen Menschen dadurch auffallen, daß sie ihre Lebensordnung ausdrücklich pythagoreisch nennen (Resp. 600 a f.). Ist Homer also ein Erzieher, ein Staatsgründer? Welchen Staat hat er gegründet! Buntheit, Ordnungslosigkeit, Entfesselung aller Leidenschaften ist die Folge seiner wahllos nachahmenden Kunst. Ein Staat, der in der rechten Ordnung ist, würde sich selbst widersprechen, wenn er den nachahmenden Dichter innerhalb seiner Grenzen duldete, denn dieser läßt ja in den Seelen eine schlechte Staatsverfassung (*κακὴ πολιτεία* Resp. 605 b) zur Geltung kommen. Die „gute" Politeia Platons steht also gegen die „schlechte" Politeia Homers. Gut aber ist diejenige, die nicht auf Nachahmungen, sondern auf die Wahrheit die Erziehung der Jünglinge gründet. Zwischen Wahrheit und Unwahrheit kann es keinen Ausgleich, keine Versöhnung geben. Eine Macht nur kann die Stadt beherrschen. Wer vernähme nicht den Oberton höchsten Triumphes in den Worten, mit denen Sokrates den unbedingten Sieg der Dialektik über die Poesie verkündet? (Resp. 398 a f.)

Zwischen Philosophie und Dichtkunst, sagt Sokrates offen bekennend auf der Gipfelhöhe des Sieges am Schlusse der Unterredung, besteht eine „alte Feindschaft" (*παλαιὰ διαφορά* Resp. 607 b). Nun ist, nach Platons Willen, der Streit geschlichtet. Die erste Hälfte des zehnten Buches ist erfüllt vom Glanz des vollkommensten Triumphes: nicht etwa nur an zweiter Stelle steht der Dichter als nachahmender Künstler in bezug auf

Wirklichkeit und Wahrheit seiner Gebilde, er muß sich mit der dritten Stelle begnügen. Ein Gedankengang von unerbittlicher Logik weist ihm den Platz im Dunkel an. Die erste Stelle gebührt den Ideen, die zweite den Gegenständen, die nach ihnen gefertigt sind, erst die dritte gehört den Kunstwerken und Dichtungen, die die Welt der Gegenstände nachahmen. Gegenüber der zwiefach unselbständigen Existenz des Kunstgebildes gewinnt selbst das dem Werden und der Zeit überantwortete Gebilde der Natur oder des Handwerks einen Schein von Solidität. Nur das überzeitliche, sich selber gleich Bleibende ist wahrhaft; was in der Zeit entsteht und vergeht, hat nur ein abgeleitetes Sein. Fern von aller Wahrheit aber sind die Erzeugnisse einer Nachahmungskunst, die nur deshalb alles machen kann, weil sie eben nicht volle, ganze Gegenstände schafft, sondern lediglich den Dingen einzelne Züge entnimmt, wobei selbst dieses wenige den Charakter eines Schattenbildes hat (Resp. 598 b).

Wie die griechische Kunst mit dem geometrischen Stil einsetzt, der nicht nachahmt, sondern teilt und zumißt, so beginnt die griechische Ästhetik — nachdem fast alle großen Möglichkeiten der Kunst erfüllt sind — mit Platons Vernichtungskrieg gegen die mimetischen Künste. Bevor die entscheidende Frage gestellt wird, was Nachahmung (μίμησις) denn eigentlich sei, läßt Platon seinen Sokrates noch einmal versichern, welche Gefühle der Liebe und Ehrfurcht er von Jugend auf für Homer, den großen Lehrer der Tragödiendichter gehegt habe. „Aber die Wahrheit muß mehr gelten als die Menschen“ (Resp. 595 c). So durch die Anrufung der Wahrheit gedeckt, eröffnet der Dialektiker die Untersuchung gegen die Dichter. Ein Kunstgriff ist es, daß diese Untersuchung mit der Malerei anfängt. Platons Teilnahme für die bildende Kunst läßt sich mit seinem leidenschaftlichen Interesse für die Dichtkunst nicht vergleichen. Der Maler wird in der Politeia nur eingeführt, damit der Angriff über den Terminus des „Machens“ (Herstellens) (ποιεῖν Resp. 596 c) hinweg um so sicherer und vernichtender vorgetragen werden kann.

Auf die eine ursprünglich seiende Idee des Bettes oder des Tisches richtet seinen Blick der Werker (δημιουργός), der ein Bett oder einen Tisch anfertigen will (Resp. 596 b). Wie weit ist er getrennt von dem, der als Schöpfer (φυτουργός Resp. 597 d) die Ideen hervorbringt, vom Gotte! Aber wenn der Werker auch niemals eine Idee hervorzubringen vermag, so ist er doch ein redlicher Mann, und wohl zu unterscheiden von jenen Wundermännern und Tausendkünstlern, von denen jeder einzelne alles das machen zu können vorgibt, was ein Werker kraft seines Wissens und Könnens jeweils in seinem Fache hervorbringt. Der mimetische Tausendkünstler gleicht in dieser Hinsicht dem Sophisten, der sich auch auf alles versteht, was zwischen Himmel und Erde vorkommt (vgl. Gorg. 456). Mit dem Worte „Sophist“ (Resp. 596 c) setzt Platon seinen Wettkampf mit dem Dichter in Beziehung zu dem Agon mit seinen philosophischen Gegnern. Es handelt sich beide Male um den gleichen Irrtum: Sophisten und nachahmende Künstler bleiben an den Erscheinungen haften, ohne zum Sein und zur Wahrheit durchzudringen. Sie begnügen sich damit, durch das billige Mittel eines Spiegels alles noch einmal hervorzuzaubern — aber es ist unwahr, was sie machen, es ist scheinbildlich, nicht urbildlich (φαινόμενα, οὐ μέντοι ὄντα γέ που τῇ ἀληθείᾳ Resp. 596 e). So entsteht jene Klimax: Maler - Werker - Gott, bei welcher dem Künstler der unterste Platz in der Reihe der Demiurgen zufällt (Resp. 597 b ff.). Auf dieser Stufe steht mit allen andern Nachahmern auch der Tragödiendichter, „an dritter Stelle abwärts vom Herrscher und der Wahrheit“ (τρίτος τις ἀπὸ βασιλέως καὶ τῆς ἀληθείας Resp. 597 e). Ist ein kläglicherer Beruf denkbar als dieses Herstellen von Schattenbildern? (εἰδώλων δημιουργία Resp. 599 a). Würde derjenige, der in den Werken sich

äußern kann, sich nicht lieber hierauf verlegen, statt auf das bloße Nachahmen? Würde er nicht lieber der Gepriesene sein wollen als der Preisende? (*μᾶλλον ὁ ἐγκωμιαζόμενος ἢ ὁ ἐγκωμιάζων* Resp. ib. b).

Damit ist der Höhepunkt erreicht: der Dichter bekommt den tödlichen Hieb. Wenn Homer es wagt, nachbildend von den größten und edelsten Dingen zu reden, von Kampf und Kriegskunst, von Staatsgründung und Erziehung, so muß man also zu ihm reden: „Lieber Homer, bist Du da, wo es um Wahrheit und Tüchtigkeit sich handelt, nicht der Dritte abwärts, ein Verfertiger von Schattenbildern, als den wir den nachahmenden Künstler erkannt haben, sondern vielmehr der zweite und daher imstande zu erkennen, welche Einrichtungen den Menschen besser oder schlechter machen zu Hause und im Staate, so sage uns doch: welcher Staat ist durch Dich besser eingerichtet worden, wie durch Lykurg Lakedaimon und durch viele andere so manche große und kleine Staaten? Dich aber, welche Stadt nennt Dich denn als Urheber guter Gesetze und als ihren Wohltäter?"

Es wäre genauerer Untersuchung würdig, welche Stellen der homerischen Gedichte durch Platon „ausgestrichen" werden. Vor allem scheinen es solche Stellen zu sein, die auf den „pelasgischen" Hintergrund der Homerischen Welt hinweisen. Besonders deutlich ist in dieser Hinsicht der Anfang des dritten Buches der Politeia, wo die volkstümlichen Vorstellungen vom Hades und vom Totenkult abgelehnt werden. Platons Kampf gegen Homer ist in jedem Falle ein vielschichtiges Phänomen. Zu oberst kämpft der Staatsgründer gegen den Staatsgründer, sodann der Mann des geometrischen Stils gegen den Mann der Nachahmung, gleichzeitig der Repräsentant der arischen Erobererrasse gegen die Reste des vorindogermanischen Volksglaubens im ionischen Epos — das alles zusammengefaßt im Kampf des Dialektikers gegen den Dichter. (Nebenbei sei bemerkt, daß bei einer Gesamtdarstellung Platons Kampf gegen die Tragödiendichter, zu denen er selbst einmal gehörte, nicht weniger wichtig erscheinen würde als sein Kampf gegen Homer. Aber Homer ist ja auch der „Anführer" der Tragiker.)

Die „Vielen", denen die Verse Homers und der übrigen Dichter angenehm im Ohre klingen, stehen im Gegensatz zu den Knaben und Männern, die die Freiheit meinen und die Knechtschaft mehr fürchten sollen als den Tod (Resp. 387 b). Diesem Unterschied zwischen den Vielen und den Freiheitsliebenden entspricht der Unterschied zwischen denen, die schöne Farben, Formen und Klänge bewundern, die überall hinlaufen, wo etwas „gemacht" wird, und denen, die die Wahrheit lieben. Jene gleichen Träumenden, die Schatten bewundern; diese allein führen ein Leben ohne Täuschung. Die Gegenüberstellung des Dichters und des Dialektikers ist gegründet in dem Unterschied des Vielen und des Einen, der *ὄντα* und des *ὄντως ὄν*. Wie das wahre Wissen sich auf das Seiende bezieht, nicht auf das, was uns als einzelne Dinge umgibt, so bezieht sich die wahre Liebe zum Schönen nicht auf Klänge, Formen und Farben, sondern auf „das Schöne selbst". In dieser Gegenüberstellung der „schönen Dinge" und der „Schönheit selbst" (*καλὰ πράγματα* und *αὐτὸ τὸ κάλλος*) erreicht der platonische Gedankengang seinen Höhepunkt (Resp. 476 a ff.). Die Philosophen allein vermögen das immer Gleichbleibende zu erfassen; die andern schweifen im All der Dinge herum wie die Musiker im All der Harmonien und die nachahmenden Künstler im All der Formen und Leidenschaften (vgl. Resp. 484 b).

c) Nomoi.

Nichts fällt dem modernen Menschen schwerer als sich des ästhetischen Formalismus zu entschlagen. Man kann sich kaum noch in eine Denkweise versetzen, der eine Entgegensetzung von Inhalt und Form gänzlich fremd ist. Und doch ist diese Denkweise nicht etwa „primitiv“, sondern sie ist die der ältesten Kultur.

Wenn wir von Maß und Symmetrie reden, so haben wir dabei die Vorstellung von formalen Beziehungen zwischen „Dingen“, abstrakten Zahlen oder Strecken. Der Begriff Symmetrie ist gar zu der Bedeutung „gegenbildliche Gleichheit“ verengert. Die Begriffe Maß und Symmetrie jedoch, die ältesten und ehrwürdigsten, die die Philosophie hat, sind nicht von einem formalen Denken erzeugt, sondern entstammen einem reinen Gehaltsdenken, das wir auch ein Denken in Symbolen nennen können. Es ist diesem Denken eigentümlich, daß es das Weltall und den Menschen einem „Dritten“ unterstellt, das nichts Äußerliches und Fremdes gegen sie ist, sondern ihr Gemeinsames und Wesentliches. Dieses Dritte ist das Maß, nicht als Form, sondern als Gehalt; nicht als abstraktes Gesetz, sondern als konkrete Seinsbestimmung.

Der Begriff der Maßnorm enthält eine Ästhetik, die weder „Schönheits“lehre noch „Kunst“lehre ist — auch diese Sphären sind noch nicht auseinandergetreten — sondern schlechthin Ästhetik der Ordnung. Die Künste, die der Mensch erfindet und ausübt, welcher Art sie immer sein mögen, können nie einen anderen Inhalt und eine andere Form haben als das Maß, das dem Ganzen innewohnt, in das er geboren ist. Zwei „Künste“ sind es vornehmlich, die von der kosmischen Ordnung Zeugnis ablegen: die Musik (zu der stets der Reigentanz mit gehört) und die Baukunst. Sie sind die ältesten, die kosmischen Künste. Mit ihnen beginnt die Geschichte der Kunst. Nicht mit den Höhlenmalereien der Jägervölker beginnt sie — denn das sind nicht gewollte Hervorbringungen, in denen ein Lebenszustand sich darstellt — sie fängt da an, wo die rhythmische Ordnung des Lebens sich in die Rhythmik eines gewollten Werkes umsetzt. Rhythmisch ist das Leben von Anbeginn; nur der Mensch aber vermag den Rhythmus des All in selbstgeschaffenen Ordnungen darzustellen. Die früheste dieser Darstellungen ist der heilige Tanz nach heiliger Musik. — Auf die Erstgeborenen der ewigen Maßnorm, Musik und Tanz, folgt die Baukunst, die in einem tieferen Sinne „gefrorene Musik“ ist als das geistreiche Wort meint.

Dem Zuge der ältesten Kunst folgt die älteste Ästhetik. Da die Kunst nicht ein Produkt der „Entwicklung“, nicht ein Erzeugnis der Not ist, sondern menschliche Darstellung der göttlichen Ordnung des All, erscheint es nicht verwunderlich, daß von Anbeginn die Einsicht (*θεωρία*) mit ihr verbunden ist. Von Pythagoras zu Vitruv, von da über das Mittelalter zur Renaissance und zur Gegenwart, schwingt sich der Bogen einer

Ästhetik der Maßnorm. — Es würde uns schwer fallen, diesen Bogen zu rekonstruieren, wenn nicht gerade in der Mitte ein wichtiges Stück erhalten geblieben wäre. Dieses Stück finden wir in Platons Spätschriften.

Da, wo Platon sich zum letzten Male über sein geliebtestes Thema, die Erziehung, äußert, im siebten Buche der Nomoi, sagt der Gesprächsführer aus Athen, alles Vorhergehende zusammenfassend: „Eine Abweichung von den staatlich festgesetzten heiligen Gesängen und von der gesamten Tanzweise unserer Jugend soll sich in Sangesweise und Tanzbewegung niemand erlauben, ebensowenig wie eine Zuwiderhandlung gegen irgendein anderes Gesetz" (Legg. 800 a). Wir kennen den Gedanken, er liegt schon der Politeia zugrunde, ist dort aber zurückgedrängt durch die Polemik gegen den nachahmenden Künstler. Nun ist der fröhliche Lärm des Wettkampfes verhallt, in der Stille treten die ewigen Linien des Seins herrschend hervor. So wird denn auch der ursprüngliche Sinn des Wortes *Nomos* sichtbar. Mag denn, heißt es in der nämlichen Rede des Atheners kurz vorher, „diese seltsame Einrichtung als beschlossene Sache gelten, nämlich daß die Gesänge zu Gesetzen erhoben sind, und es mag uns dabei das Beispiel der Alten leiten, welche dem von der Kithara begleiteten Gesang diesen Namen gaben, so daß auch sie vielleicht schon unserer eben gekennzeichneten Auffassung nicht fern standen, wenn sie auch wie im Schlafe oder auch wie ein nur halb Wachender nur eine traumartige Ahnung davon hatten". („*Δεδόχθω μὲν δή, φαμέν, τὸ ἄτοπον τοῦτο, νόμους τὰς ᾠδὰς ἡμῖν γεγονέναι, καὶ καθάπερ οἱ παλαιοὶ τότε περὶ κιθαρῳδίαν οὕτω πως, ὡς ἔοικεν, ὠνόμασαν, ὥστε τάχ' ἂν οὐδ' ἐκεῖνοι παντάπασί γ' ἂν ἀφεστῶτες εἶεν τοῦ νῦν λεγομένου*" etc. (Legg. 799 e. — Auf dieselbe Überlieferung weist eine Frage in den „Problemen" der aristotelischen Schule hin: „*Διὰ τί νόμοι καλοῦνται οὓς ᾄδουσιν.*" Probl. XIX, 28).

Platon, der Politiker und Ästhetiker der ewigen Maßnorm taucht wahrscheinlich in die nämliche Überlieferung zurück, aus der auch Pythagoras kam. Daß in den Nomoi der Umkreis der griechischen Geschichte überschritten wird, daß hier wiederholt Ägypten als Bewahrerin der alten Normen genannt wird, ist kein Zufall. Der uralten Kultur der Chinesen liegt der nämliche Gedanke des *Nomos* zugrunde. Durch E. M. von Hornbostl wird er folgendermaßen dargestellt: „Seit ältester Zeit waren in China die Panpfeifenrohre geheiligte Maßnormen (Lü = Norm). Das Musikamt ist ein Teil des Ministeriums der Li, der Gesetze, die ‚im großen All wurzeln', ‚durch die die alten Herrscher das Tao des Himmels in Empfang nehmen konnten', deren Befolgung oberste Pflicht ist und das einzige Mittel, mit dem Weltlauf in Übereinstimmung zu bleiben. Zur Zeit der Äquinoktien, wenn Jang und Jin sich die Wage halten, werden alle Maße nachgeprüft. Jede neue Dynastie sucht die richtigen Maße der Urzeit wieder herzustellen, in der Überzeugung, daß nur der Verlust oder die Nichtachtung der Normen den Sturz ihrer Vorgänger verschuldet haben könne. Grundlage des Systems ist das Rohr von 1 Fuß Länge, das den Grundton gibt. Von ihm ausgehend gibt man den folgenden Rohren abwechselnd $^2/_3$ und $^4/_3$ der Länge des vorhergehenden Rohres. Das System ist also eine metrische Quinten-Quartenkette . . . Die Töne, im Wechsel von Weiblich und Männlich einander erzeugend, folgen dem kosmischen Gesetz. Dieses, und nicht musikalische Absicht, ist in den absoluten Tonhöhen verwirklicht: die Lü sind im Einklang mit den Phasen der kosmischen Zeitläufe, die Melodie der Kultmusik wird auf die Tonhöhe des Monats transponiert." (Die Maßnorm als kulturgeschichtliches Forschungsmittel. Festschrift für P. W. Schmidt. 1928, S. 304f.)

Alle Eigentümlichkeiten des hier geschilderten Systems finden sich auch bei Platon.

1. Es gibt keine Trennung zwischen Inhalt und Form: Form ist Inhalt, Inhalt Form. 2. Das System ist unveränderlich. Jeder Wechsel bedeutet eine Verletzung des Lebensgesetzes. Daraus folgt eine ungeheure

Strenge; die Normierung ist genau und muß aufs Genaueste eingehalten werden. 3. Das System ist metrisch. Das Grundmaß erscheint sowohl als „Qualität“ wie als „Quantität“, als Ton, wie als Strecke oder Zahl. 4. Welt und Mensch: Die Grundvorstellung ist die einer metrischen Weltharmonie, zu der der Mensch sich in das richtige Verhältnis zu setzen hat. 5. Mann und Weib: Die Trennung der Geschlechter reicht in das Wesen des Seins hinab und findet in zwei verschiedenen Tongeschlechtern ihren Ausdruck.

Aus den alten Gesängen und Tänzen, sagt der Athener der Nomoi, sollen für den Staat die geeignetsten ausgewählt werden. Dabei wird es sich als notwendig erweisen, die für das weibliche und das männliche Geschlecht sich eignenden Gesänge nach einer bestimmten Norm zu unterscheiden, und ihnen die entsprechenden Harmonien und Rhythmen zuzuordnen, denn Harmonie und Rhythmus müssen mit der Sache selbst in Übereinstimmung sein. Der Unterschied aber ist folgendermaßen zu bezeichnen: das Erhabene und auf die Tapferkeit Hinweisende ist als männliche Art anzuerkennen, der Zug zum Geordneten dagegen und zum Besonnenen als mehr dem weiblichen Geschlecht angemessen (*μεγαλοπρεπές — κόσμιον καὶ σῶφρον*. Legg. 802 e). — Hier ist der Ursprung der Begriffe Anmut und Würde. Auf diese Stelle bezieht sich Cicero, wenn er von *venustas* und *dignitas* spricht. Aus dieser Unterscheidung schöpft Vitruv das Einteilungsprinzip der Säulenordnungen des griechischen Tempels.

Die Politeia hatte das ästhetische Problem nicht zur Entfaltung kommen lassen. Die scheinbildenden Künste waren in den Vordergrund gerückt, die Musik dagegen, für das Altertum weitaus die wichtigste Kunst (Legg. 669 b), war wohl zur Grundlage des Erziehungswerkes gemacht, in der Theorie jedoch nicht berücksichtigt worden. Dem völlig entsprechend wurden in der Politeia die „pythagoreischen Begriffe“, wie wir sie nennen können, Harmonie und Maß, zwar vorausgesetzt, aber sie blieben verdeckt. Es ist als ob die Sonne des Kampftages die Sternenlichter abgeblendet hätte. Nun, da die Sonne sinkt, tauchen sie auf. Am Schlusse des Philebos stellt Sokrates fest: „Jetzt also hat uns das Wesen des Guten seine Zuflucht gefunden bei der Natur des Schönen. Denn richtiges Maß und angemessenes Verhältnis (Symmetrie) werden offenbar überall zu Schönheit und Tugend.“ (*Νῦν δὴ καταπέφευγεν ἡμῖν ἡ τοῦ ἀγαθοῦ δύναμις εἰς τὴν τοῦ καλοῦ φύσιν. μετριότης γὰρ καὶ συμμετρία κάλλος δήπου καὶ ἀρετὴ πανταχοῦ ξυμβαίνει γίγνεσθαι.* Phil. 64 e.) Schönheit, Symmetrie und Wahrheit treten jetzt nebeneinander. Diese „Schönheit“ ist offenbar nicht mehr die des Symposion, diese „Wahrheit“ offenbar nicht mehr die der Politeia. In der Symmetrie finden sie ihre Ausgleichung — ein Schritt noch, und sie finden sich in der Zahl (Timaios!).

Im Philebos wird das Verhältnis der subjektiven Lust zur Ordnung der Dinge untersucht und das Ergebnis ist, „daß die Lust nicht das erste

und auch nicht das zweite Besitztum sei, sondern daß das erste in dem Gebiete des Maßes und des Maßvollen und Angemessenen und alles dessen liegt, das, wie man annehmen muß, der Natur des Ewigen teilhaftig ist" (Phil. 66 a). Nur eine vorläufige Bestimmung also ist es, wenn vorher gesagt wird: der Schönheit jener regelmäßigen Körper, die nicht bezüglich schön, sondern immerdar und für sich schön sind, entsprächen auch eigentümliche Gefühle der Lust, die keine Ähnlichkeit mit dem Sinnenkitzel hätten (Phil. 51 c). Es kommt Platon nicht darauf an, diese Gefühle festzustellen, sondern vielmehr darauf, auszusprechen, daß angesichts der ewigen Harmonie die subjektiven Gefühle ohne Bedeutung und selbst im besten Falle an die letzte Stelle der Werttafel zu setzen sind.

Es gehört zu dem diesen Dingen unangemessenen formalistischen Denken, wenn man in einer solchen Philebosstelle nur einen Hinweis auf die Mathematik sieht, nicht einen Hinweis auf das Wesen des Seins. Es ist wohl erlaubt, auch an die Mathematik dabei zu denken, nur darf man eben ihre Gebilde dabei nicht formalistisch, sondern man muß sie ontologisch auffassen.

Die unmittelbare Weiterführung des Problems, das in der Politeia nicht gelöst werden konnte, enthält der Dialog Sophistes. Hier erfolgt im Zuge des Gesprächs eine Einteilung der bilderzeugenden Kunst (*εἰδωλοποιικὴ τέχνη*). Zwei Arten der Nachahmungskunst müsse man unterscheiden: die erste ist die abbildende (*εἰκαστική*), die zweite die scheinbildende Kunst (*φανταστική*). Das Wesen der ersteren besteht darin, daß die Symmetrien des Vorbilds (*παράδειγμα*) nach Länge, Breite und Tiefe beibehalten werden, und daß außerdem noch jedem Teil die ihm zukommenden natürlichen Farben gegeben werden (Soph. 235 d f.) Tun das denn nicht alle Nachahmenden? frägt Theaitetos? Nein, ist die Antwort, bei einem Kunstwerk von großer Höhe würden in diesem Falle die oberen Teile zu klein, die unteren zu groß erscheinen, weil wir die letzteren aus der Nähe, die ersteren aus größerer Ferne sehen. Man gibt daher den Bildern nicht die tatsächlichen Symmetrien, sondern diejenigen, welche schön zu sein scheinen[1]). Mag immerhin diese Unterscheidung nur nebenbei erfolgen, so wird doch deutlich, daß das ästhetische Problem neu in Sicht genommen ist.

Die Strahlen der Altersphilosophie Platons sammeln sich im Timaios und werden von da in die Jahrtausende reflektiert. Im Timaios wird die Schönheit der regelmäßigen Körper gepriesen, die als eine ewige zu verstehen ist, nicht als eine dem Subjekt nur erscheinende (Tim. 53 b). Wie die Zauberformel des Pythagorismus klingt der Satz: „Alles Gute ist schön, und was schön ist, das entbehrt nicht des richtigen Maßes." („*Πᾶν δὴ τὸ ἀγαθὸν καλόν, τὸ δὲ καλὸν οὐκ ἄμετρον.*" Tim. 87 c.) Häßlich (*αἰσχρόν*) dagegen ist, was des Maßes entbehrt (vgl. Soph. 228 a).

Die gedankliche Durchführung des Pythagorismus im Gebiete des ästhetischen wie des pädagogischen Problems enthalten die „Nomoi". Grundbegriff des hierher gehörigen Teils dieses Werkes ist der Begriff der Ordnung (*τάξις*). Mit der Erinnerung an die Götterfeste, denen der Musenführer Apoll und Dionysos beiwohnen, setzt die Untersuchung ein.

---

[1]) J. A. Jolles weist zu dieser Stelle auf Vitruvs Begriff des *commodus aspectus* hin (s. Vitruvs Ästhetik. 1906, S. 70).

Es gebe kein junges Geschöpf, das seinen Körper oder seine Stimme auch nur einen Augenblick in Ruhe zu lassen vermöge. Der Chorreigen, der die Feste begleitet, ist dieser Regsamkeit angemessen; er verrichtet zugleich das erste Werk der Erziehung. Wohl erzogen ist, wer sich auf den Chortanz versteht, unerzogen, wer sich darauf nicht versteht (Legg. 654 a).

Dieser einfache Gedanke steht vor einem unendlichen Hintergrund. Nur der Mensch hat Empfindung für Ordnung und Unordnung in den Bewegungen, wofür wir die Worte Rhythmus und Harmonie gebrauchen. Denn nur dem Menschen sind die Götter zu Chorgenossen gegeben (Legg. 653 e). Man könnte diesen Gedanken den Grundgedanken einer Ästhetik der Urzeit nennen. Das Entscheidende ist, daß hier der Mensch mit aller Bestimmtheit allen übrigen Wesen entgegengesetzt wird: nicht weil er Naturwesen ist, sondern weil er mit den Göttern befreundet ist, hat er Sinn für Harmonie und Rhythmus der Bewegung. Maß und Ordnung sind göttlichen Ursprungs — das ist der erste Satz der platonisch-pythagoreischen Ästhetik. — Daß Form und Inhalt grundsätzlich nicht getrennt werden können, ist der zweite. Wenn wir sagen „er singt schön“ (*καλῶς*) und „er tanzt schön“, so wollen wir damit zugleich auch sagen, daß er Schönes (*καλά*) singt und Schönes tanzt (Legg. 654 b f.). Man kann nicht schön singen und schön tanzen, ohne daß der Inhalt dessen, was gesungen und getanzt wird, schön wäre. Haltung oder Sang des Tapferen ist schön, des Feigen häßlich. Es gilt daher allgemein der Satz: Haltung und Sang sind schön, wenn sie Ausdruck der Tüchtigkeit (*ἀρετή*) der Seele oder des Körpers sind, sei es unmittelbar oder durch Abbildungen; für die Schlechtigkeit gilt das Gegenteil (Legg. 655 b).

Zusammengefaßt: der Chor ist ein auf *τάξις* beruhendes Kunstwerk, das die ungebundene Jugend zur *τάξις* zu erziehen vermag. (Formulierung von Jolles, Vitruvs Ästhetik, S. 53.) Die Zentrierung der Untersuchung auf den Begriff der *τάξις* schließt den Sturz der Ideenlehre in sich. Unter Voraussetzung des Maßbegriffes kann zwischen Urbild und Abbild kein metaphysischer Unterschied mehr sein; an die Stelle der Abbildlichkeit ist eine (symbolische) „Darstellung“ getreten. Der Seinsunterschied zwischen Urbild und Abbild ist aufgehoben, denn das System der Maßnorm schließt eine derartige Rangordnung aus. Auch im Kunstwerk vermag die ewige Ordnung „nachgeahmt“ d. h. dargestellt zu werden. Dies alles schließen die Worte ein: „sei es unmittelbar, sei es durch Abbildung“ (*εἴτε αὐτῆς εἴτε τινὸς εἰκόνος* 655 b).

In der Politeia fällt einmal die Wendung: das Bild der guten Seinsverfassung (*ἀγαθοῦ εἰκόνα ἤθους* Resp. 401 b) müßten die Dichter ihren Gedichten einbilden. Die Nomoi haben denselben Gedanken, aber sie gehen weit über die Politeia hinaus, indem sie das Bild (als Darstellung der Ordnung) gänzlich von dem Fluche der Ideenlehre lösen. Am Maß haben die Dinge nicht in einem größeren oder geringeren Abstand „teil“, sondern sie stellen es (symbolisch) dar oder nicht. Der Seinsgrad des „nachahmenden“ Kunstwerks in diesem Sinne ist um nichts geringer als der alles übrigen Seins.

Nicht langsam und untersuchend, sondern rasch und diktatorisch wird Legg. 655 d ff. die Hauptfrage beantwortet. Platon steht vor der Vielheit der Anlagen, Gewohnheiten, Charaktere, Schicksale. Ist aus diesem Menschlichen heraus eine entsprechende Vielheit der Rhythmen und Harmonien zuzulassen? Wir kennen die Antwort schon aus der Politeia, sie erfolgt jetzt nur noch eindringlicher, entschiedener: der rechte Gesetzgeber wird die Dichter durch Überredung oder, wenn es ihm dadurch nicht gelingt, durch Zwang dahin bringen, bei schönen und löblichen Worten mit Rhythmen und Harmonien nur die Bewegungen und Weisen besonnener, tapferer und auch sonst tüchtiger Männer darzustellen (Legg. 660 a).

Das ist der Zweck der Nomoi: durch Gesetzes Spruch und -Kraft die Ordnung unter den Menschen aufrechtzuerhalten. Im Notfall müssen die Menschen gezwungen werden, in der Ordnung zu sein. Unter der Voraussetzung der Maßnorm fehlt diesem Gedanken jeder vergewaltigende Charakter. Vielheit ist Irrung, die Ordnung und die Wahrheit ist nur eine. Der rechte Gesetzgeber vergewaltigt nicht, sondern baut auf dem Grunde ungeschriebener Gesetze (vgl. Legg. 793 a ff.). Das ist der Grund, auf dem die Ägypter ihr Staatswesen errichtet haben. Und nur die Lakedämonier haben außer ihnen verstanden, worauf es ankommt: Nicht in Neuerungen, im Umsturz der Weisen des Gesanges und des Lebens liegt das Heil, sondern in der Bewahrung dessen, was den ewigen Ordnungen entspricht und niemals sich wandeln kann. Daher es bei den Ägyptern keinem Maler oder sonst einem Künstler erlaubt ist, seine Erfindungskraft auf irgend etwas anderes zu richten als auf das der heimischen Sitte Entsprechende. Dort sind die vor zehntausend Jahren gearbeiteten Gemälde und Statuen weder irgendwie schöner noch häßlicher als die, die heute angefertigt werden (Legg. 656 d f.).

In diesem Zusammenhange kehrt auch das Problem des Gefühls, das wir aus dem Philebos kennen, wieder. Für die Beurteilung der musischen Kunst ist das Gefühl der Lust wesentlich, das sie erregt (Legg. 658 e f.). Aber nicht die Lust dieses oder jenes soll maßgebend sein, sondern nur die des Erzogensten und Tüchtigsten. Besonnenheit und Tapferkeit sind die obersten Richter über die Kunst: das ist Platons letztes Wort zur praktischen Ästhetik. Seine Ästhetik ist von Anfang an Gehaltsästhetik gewesen — jetzt empfängt sie die letzte Formulierung. Nicht das Gefühl ist entscheidend, sondern das richtige Gefühl; dieses aber ist bestimmt durch den richtigen Gehalt. Richtig ist dasjenige Gefühl, das mit der Ordnung in Einklang ist. Der Ästhetiker und der Pädagoge Platon kämpfen einen und denselben Kampf gegen die Gefühle, die der Ordnung widersprechen. Insofern liegt die Spitze des gesamten Gedankengangs, negativ formuliert, in der Wendung des Kleinias: daß alle Neuerungen auf „ataktische Gefühle" zurückzuführen seien (*ἀτάκται ἡδοναί* 660 b). Darunter ist nicht, wie Apelt übersetzt, „zuchtlose Genußsucht" zu verstehen, sondern jedes der *τάξις* widerstrebende Gefühl.

Die Untersuchung über das Gefühl gipfelt daher in dem Nachweis, daß nicht das bloße Lustgefühl und die bloße Meinung für die Beurteilung der musischen Kunst maßgebend sein können. Dieser Nachweis ist verknüpft mit der Wiederaufnahme des Begriffs der nachahmenden Künste (*τέχναι εἰκαστικαὶ καὶ μιμητικαί*. 667 d ff.). Das Gefühl ist abhängig, so können wir sagen. Nicht die Freude macht das Gleiche gleich und das Symmetrische symmetrisch, sondern dieses ist in Wirklichkeit so (vgl. Legg. 667 e f.). Für die Beurteilung ist also letzten Endes doch nicht das Gefühl maßgebend, sondern die Sache. Wahre Kunst muß man diejenige nennen, die die Ähnlichkeit in

der Nachahmung des Schönen erreicht. (...ἐκείνην τὴν ἔχουσαν τὴν ὁμοιότητα τῷ τοῦ καλοῦ μιμήματι. Legg. 668 b.)

Für das ästhetische Problem bedeutet diese Formulierung Höhepunkt und Abschluß. Als Nachahmung des Schönen ist die *Mimesis* der höchsten Würde teilhaftig geworden. Die Ästhetik der Maßnorm hat sich gegen die Ideenlehre restlos durchgesetzt.

Im siebten Buche wird der ästhetische und pädagogische Gedankengang fortgesetzt, ohne daß es zu neuen Ergebnissen käme. In einer anderen Beziehung aber fällt hier das letzte Wort. Noch einmal taucht Platon in die Stimmung und in den Ton der agonalen „Politeia" zurück. Die Tragödiendichter treten auf und fragen: „Liebe Fremdlinge, dürfen wir Eure Stadt und Euer Gebiet betreten? Und dürfen wir unsere Dichtung bei Euch einführen und zur Darstellung bringen, oder wie denkt Ihr es damit zu halten?" (Legg. 817 a f.) „Ihr hochgeschätzten Fremdlinge", lautet die Antwort, „wir sind selber Dichter einer Tragödie und sogar womöglich der schönsten und besten. Unser ganzes Staatswesen ist seinem Aufbau nach nichts anderes als eine Nachahmung des schönsten und besten Lebens und gerade dies ist unserer Meinung nach die einzig wahre Tragödie. Ihr also seid Dichter, wir aber nicht minder, und zwar für das nämliche Gebiet, also Nebenbuhler und Wettkämpfer um den Preis des schönsten Dramas, und eine solche Leistung kann, wenn unsere Hoffnung uns nicht trügt, nur einer den Forderungen der Wahrheit entsprechenden Gesetzgebung gelingen."

Platon ist derselbe geblieben, und doch kehrt der Aspekt nunmehr sich um. In der Politeia hat er den Begriff der Nachahmung benutzt, um seinen Begriff der Erziehung und des Staates gegen die „schlechte Politeia" Homers zum Siege zu bringen. In der Weisheit seines Alters aber greift er den Begriff der Nachahmung auf, um ebendamit seinen Staat zu charakterisieren: dieser Staat ist das höchste Kunstwerk, aber nur in dem Sinne „Kunstwerk", wie die von den Göttern geordnete Welt ein Kunstwerk ist.

Literatur. Zur Ästhetik des Altertums überhaupt: Eduard Müller, Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten. I, 1834. II, 1837. Julius Walter, Die Geschichte der Ästhetik im Altertum, 1893. K. Borinski, Die Antike in Poetik und Kunsttheorie. I. Mittelalter, Renaissance, Barock. 1914. II. Vom Ausgang des klassischen Altertums bis auf Gottsched und W. von Humboldt. E. Panofsky, „Idea". 1924.

Zu Platon: Übersetzung des Symposions nach K. Hildebrandt. Übersetzung des Philebos, Sophistes, Timaios und der Nomoi nach O. Apelt.

II. PLOTIN.

Am Ausgange ihrer kraftvollsten Zeit, im fünften Jahrhundert, hatten die Griechen Epen und Tragödien, Tempel und Statuen, Bilder und Gedichte in Fülle, aber inmitten reichsten künstlerischen Lebens empfanden sie nicht das Bedürfnis nach ästhetischer Reflexion. Trotz einer üppig weiterblühenden künstlerischen Tätigkeit tritt diese Reflexion auch in den folgenden Jahrhunderten nicht ein. Die Philosophie steigt auf, Mathematik und Naturwissenschaften entfalten sich, es gibt eine Geschichtsschreibung und eine Rhetorik, eine Poetik unh eine Theorie der Musik — die Wissenschaft der Ästhetik aber bleibt in der Gestalt, wie sie von Platon zurückgelassen war. Erst bei Plotin tritt sie als integrierender Bestandteil eines geschlossenen Systems auf. Plotin ist der erste Systematiker, der Abhandlungen über das Schöne schreibt: περὶ τοῦ καλοῦ, περὶ τοῦ νοητοῦ κάλλους, und insofern ist er der erste „Ästhetiker". Die Ästhetik (wie sie bisher verstanden wurde) ist eine Tochter des Hellenis-

mus; sie ist der Abendstern der philosophischen Systematik. Dieselbe Stellung, die Plotin am Ausgang der antiken Philosophie zukommt, nimmt Hegel am Ende der Epoche der christlichen Philosophie ein.

Auf der Schwelle des Hellenismus steht Platon, an seinem Ausgang Plotin. Dazwischen liegen 500 Jahre. Plotin verhält sich zu dem platonischen Athen etwa wie Leibniz zu der Zeit der Staufer. Es ist längst erkannt, wie wenig Plotin mit dem echten Platon zu tun hat, wie oft in späterer Zeit Plotin gemeint war, wenn man sich auf Platon berief. Wie tief in Wahrheit der Gegensatz ist, wird auf keinem Gebiete deutlicher als auf dem ästhetischen. Die ganze Philosophie und Pädagogik der *τάξις*, die unentwickelt in der Politeia, entwickelt in den Nomoi vorliegt, bleibt dem „Neuplatonismus“ fremd. Nicht von ungefähr beginnt die Abhandlung *περὶ τοῦ καλοῦ* mit der Abweisung des Begriffs der Symmetrie (vgl. unten S. 20f.). Die Schönheit besteht nicht in der Symmetrie, sondern vielmehr in dem, was an der Symmetrie „hervorleuchtet“, und eben das ist das Liebenswerte. (*διὸ καὶ ἐνταῦθα φατέον μᾶλλον τὸ κάλλος τὸ ἐπὶ τῇ συμμετρίᾳ ἐπιλαμπόμενον ἢ τὴν συμμετρίαν εἶναι καὶ τοῦτο εἶναι τὸ ἐράσμιον.* Enn. VI. 7, 22.) Mit diesem Satze bekämpft Plotin nicht eine fremde Meinung, sondern grenzt er seine Welt gegen eine andere Welt ab. Nichts macht den „Subjektivismus“ der neuplatonischen Philosophie so schlagend deutlich wie diese Abkehr von der objektiven Maßnorm. Fragen wir, woher die unbestimmte Ausdrucksweise, das Flimmernde eines Satzes wie des eben angeführten stamme, dann werden wir auf das platonische Symposion zurückverwiesen. Plotins Philosophie: das heißt einige Begriffe Platons, verbunden mit den Hauptbegriffen des Aristoteles, zusammengeschmolzen durch einen fremden, innig-glühenden Hauch des Lebens in einem dem Griechentum unbekannten Geiste.

Der wissenschaftlichen Tendenz der aristotelischen Kunstlehre: Erkenntnis des Seienden, soweit es unter der Form des Gemachten existiert, steht Plotin verständnislos gegenüber. Aber da der Grundunterscheidung von *εἶδος* (*μορφή*) und *ὕλη* der Gedanke der Gestaltung immanent ist, fällt Plotin, gleichsam ohne daß er es will, die ästhetische Provinz zu. Der „Geist“ als gestaltendes Prinzip, das Gestaltete als das Schöne — damit ist die Eroberung geschehen.

Die Verknüpfung platonischer und aristotelischer Begriffe zu einer neuen Einheit ist gerade auf ästhetischem Gebiet durch Plotin nicht als erstem vorgenommen worden. Schon Cicero hat die platonische Idee mit der aristotelischen Vorstellung der zweckmäßigen Tätigkeit verbunden und so ein Bild des Künstlers entwerfen können, das für die Geschichte der Ästhetik nicht ohne Bedeutung gewesen ist. Im Orator (2, 7 ff.) schildert Cicero den Redner, wie er sein sollte, die vollkommene Beredsamkeit: immer ist das Urbild „noch schöner“ (*pulchrius*) als das Abbild. Selbst über die Bildwerke des Pheidias hinaus können wir uns noch schönere denken; und als dieser Künstler den Zeus und die Athene schuf, da hat er nicht bloß nachgebildet — „in seinem Geiste vielmehr hatte er das Bild einer alles überragenden Schönheit, das er fest im Auge hielt, während er nachbildend Kopf und Hand bewegte ...“ (*sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus ad illius similitudinem artem et manum dirigebat*).

Hier tritt Platon zum ersten Male in der Literatur mit der ganzen Wucht seiner Autorität als Zeuge für eine ästhetische Theorie auf. Es ist der Platon der Ideenlehre; der Platon der Nomoi ist vergessen.

Unter dem Einfluß des Aristoteles rückt das Problem der Gestaltung in den Vordergrund; unter dem Einflusse Platons wird dieses Problem „metaphysisch" (oder theologisch) interpretiert. Plotin gibt das Beispiel für die folgenden Jahrhunderte, wie man auf dem Wege über die Gestalt ins Gestaltlose fliehen kann, wie Nihilismus und Ästhetik zu verbinden sind. „So laßt uns fliehen in die geliebte Heimat", heißt es gegen Ende der Abhandlung über das Schöne. „Und worin besteht diese Flucht und wie geht sie vor sich? Wir werden aufs Meer hinauseilen wie Odysseus von der Zauberin Kirke oder von Kalypso, wie Homer sagt, und deutet damit, meine ich an: er wars nicht zufrieden zu bleiben, obgleich er die Lust hatte die man mit Augen sieht, und der Fülle wahrnehmbarer Schönheit genoß. Dort nämlich ist unser Vaterland, von wo wir gekommen sind und dort ist unser Vater" (Enn. I. 6, 8).

a) Geist und Form.

In dem Hellenen Platon hatte sich eine unerhörte Gestaltungskraft auf die Wirklichkeit des Staates geworfen. In Aristoteles hatte eine andersartige Gestaltungskraft die begonnene Eroberung des wissenschaftlichen Kosmos zu Ende geführt. Jetzt, am Ende der Philosophie des Altertums, am Eingang zur hellenistischen Scholastik, handelt es sich nicht mehr um Eroberung: die Philosophie ist ein Mittel zur Heimführung der Seelen geworden. Erst durch Plotin wird Platon endgültig zum Theologen gemacht. Selbst auf dem Höhepunkte der Ideenlehre, in der Politeia, reicht Platons Blick vom Ewigen und Unveränderlichen herab bis zu den Gesetzen der Erziehung und des Staates. Plotins Schau dagegen ist einzig auf das „Eine" gerichtet. Die Polis mit ihren Gesetzen, mit ihren Jünglingen und Männern ist versunken, einsam gibt der Einzelne sich der Anschauung ewiger Gestaltung und Umgestaltung hin. Unsichtbar, bedeutungslos sind die Formen menschlichen Zusammenlebens geworden, im Dunkel der Welt leuchtet das Licht des Guten allein, und da und dort aufglänzend antwortet ihm das, was ihm verwandt ist.

Ein persönliches Verhältnis zur Kunst hat Plotin, im Gegensatz zu Platon, nicht. Sein nach innen gewandter Geist empfindet den Leib als ein Hemmnis. Als sein Schüler Amelios ihn bittet, einem Maler zu sitzen, wehrt er ab: man solle nicht ein Schattenbild des Schattenbilds den nachfolgenden Zeiten als etwas Sehenswürdiges hinterlassen (Porphyr., Vita Plotini, Anfang). Dabei fehlt jede pathetische Stellungnahme gegen den „Leib". Seine Haltung ist nicht die des Kampfes, sondern der Flucht. (Wichtig für seine Einstellung zur Sinnlichkeit ist seine Auseinandersetzung mit den Gnostikern. Enn. II; 9.) Die sinnliche Erscheinung wird nicht für böse erklärt, sondern nur für unzulänglich. Der plotinische Kosmos kennt weder Anspannung noch Streit, in ihm vollzieht sich alles mühelos, still und ohne Gewalt. Die Gestalt „bemächtigt" sich zwar des Stoffes, aber dieses Bemächtigen ist kein Prägen, sondern ein Geschehen. Niemals kann die Forderung auftreten, es „solle" eine Bemächtigung stattfinden, denn in dieser Welt gibt es kein Sollen. Die Kraft zum Gestalten ist in der Seele, die darum die gestaltende heißt (ψυχὴ μορφοῦσα. Enn. I; 6, 6). Wenn die göttliche Seele etwas „anrührt", so bewältigt sie es und macht es schön. Die Bewältigung ist also vorzustellen wie das Berührtwerden durch einen sanften Hauch.

Einen Imperativ zur Gestaltung der Materie gibt es nicht; alles ist wie es ist. Für die Seele dagegen gibt es den heiligen Befehl der Reinigung, d. h. des Rückgangs zur höchsten Form. Das innere Auge, das zu schauen beginnt, wenn das äußere sich schließt, vermag den vollen Glanz der Schönheit nicht sogleich zu erblicken. „So muß man die Seele gewöhnen, zuerst muß sie die schönen Tätigkeiten sehen, dann die schönen Werke, nicht welche die Künste schaffen, sondern die Männer, die man edel nennt; und dann blick auf die Seele derer, die diese schönen Werke tun." Die Annäherung an diese höchste Schönheit, die Schönheit der Seele, vollzieht sich in der Weise des Abtuns aller Materie. Plotin wählt hier ein Gleichnis aus der Tätigkeit des Bildhauers. Das bedeutet jedoch nicht, daß seine Mystik einen ästhetischen Sinn hat, sondern vielmehr, daß seine Ästhetik mystisch zu verstehen ist. „Kehre ein zu Dir selbst und sieh Dich an; und wenn Du siehst, daß Du noch nicht schön bist, so tu wie der Bildhauer, ... meißle auch Du fort, was unnütz, und richte was krumm ist, das Dunkle reinige und mach es hell und laß nicht ab an Deinem Bild zu handwerken bis Dir hervorstrahlt der göttliche Glanz der Tugend..." Bist Du, fährt Plotin fort, zuletzt nur Du und allein mit Dir selbst zusammen und hemmt Dich nichts mehr, eins zu werden, sondern bist „ganz und gar reines, wahres Licht, nicht durch Größe gemessen, nicht durch Gestalt umzirkt in engen Grenzen, auch nicht durch Unendlichkeit zu einer Größe aufgetrieben, sondern gänzlich unmeßbar, größer als jedes Maß und erhaben über jedes Wieviel" — dann bist Du selber Sehkraft, dann schreite hinauf, Du brauchst keine Weisung mehr, blicke unverwandt, denn allein ein solches Auge schaut die große Schönheit. Ist das Auge ungereinigt oder schwach, so sieht es das ganz Helle nicht. Das Sehende muß dem Gesehenen verwandt und ähnlich gemacht werden: „Kein Auge kann die Sonne sehen, das nicht sonnenhaft geworden ist; so sieht auch keine Seele das Schöne, welche nicht schön geworden ist." (Enn. I. 6, 9; zu dem Begriff des „Wegnehmens" vgl. Borinski I, S. 169f.)

Die Abhandlung über das Schöne beginnt im Tone ruhigster Untersuchung mit der Frage, was das Schöne, das sich im Bereich des Gesichtes, des Gehörs, der Handlungen, Wissenschaften und Tugenden finde, eigentlich sei. Fast allgemein werde gesagt, daß ein Wohlverhältnis der Teile zueinander auch zum Ganzen (*συμμετρία τῶν μερῶν πρὸς ἄλληλα καὶ πρὸς τὸ ὅλον*) und zusätzlich eine schöne Färbung die sichtbare Schönheit ausmache; schön sein bedeute für die sichtbaren Dinge und überhaupt für alles andere, symmetrisch sein, Maß in sich zu haben. Demnach könne es nur ein zusammengesetztes Schönes geben, ein einfaches Schönes nicht. Ferner könnte das Ganze schön sein, seine einzelnen Teile aber brauchten es nicht zu sein, sondern wären es nur, sofern sie zur Schönheit des Ganzen beitrügen. Wenn aber das Ganze schön ist, müssen es auch die Teile sein, denn ein Schönes kann nicht aus häßlichen Bestandteilen zusammengesetzt sein. Nach der Lehre von der Symmetrie wären das Licht der Sonne und die Farben, da sie einfach sind, vom Schönsein ausgeschlossen; und ebenso das Gold und das Funkeln der Nacht. Dasselbe Antlitz kann aber doch, ohne daß sich die Symmetrie seiner Teile ändert, bald schön erscheinen, bald nicht. Also muß das Schöne als etwas angesehen werden, das zum Symmetrischen erst hinzutritt; das Symmetrische muß seine Schönheit erst durch ein anderes erhalten. Das Zueinanderstimmen macht es nicht: auch falsche Lehrsätze können zueinander stimmen. Die Tugend hinwiederum ist eine Schönheit der Seele, aber in welchem Sinne sollte sie symmetrisch

sein? Auch wenn die Seele mehrere Teile hat, können sie nicht als Größen und nicht als Zahlen symmetrisch sein, denn nach welcher Proportion sollte die Zusammensetzung stattfinden? Und worin sollte gar die Schönheit des Geistes bestehen, wenn er für sich allein ist? (Enn. I, 6, 1.) — Das sind die grundlegenden Erwägungen, mit denen Plotin seinen Angriff auf die pythagoreisch-platonische Lehre von der Symmetrie und der Zahl unternimmt. Der Nerv des Gedankenganges liegt offenbar in dem Nachweis, daß das Schöne nur einfach sein könne. Das Beispiel des Lichtes ist höchst charakteristisch: während das pythagoreische Denken vom Weltbau und von der Musik ausging, knüpft Plotin an die erregende Lichterscheinung an. Im übrigen war die Hervorhebung der Einfachheit des Schönen für ihn als den Denker des „Einen" eine selbstverständliche Forderung. Andernfalls hätte ja dem höchsten Einen das Prädikat der Schönheit abgesprochen werden müssen. Aus der Vergeistigungstendenz seiner Philosophie erfolgt mit Notwendigkeit der Angriff auf die uralte Metaphysik der Symmetrie, die schon der Ideenlehre Platons Widerstand geleistet hatte.

Die Art, wie dieser Angriff geführt wird, ist für die Folgezeit von beispielhafter Bedeutung. Um die Symmetrie als Weltgesetz zu entthronen, muß man sie zuvor formalisieren. Sind Form und Inhalt einmal getrennt, so ist das Spiel gewonnen, weil dann nur noch ein formaler Ordnungsbegriff zu bekämpfen ist. Indem Plotin den formalen Begriff des „Symmetrischen" von dem ungeteilten Phänomen abspaltet, behält er einen nicht mehr zu quantitierenden, rein qualitativen, einfachen „Gehalt" übrig, der nun für das eigentlich Schöne gilt. Dieser Gehalt muß überall anwesend sein, wo etwas schön genannt werden soll, so wie ein Körper nur dann golden genannt werden kann, wenn er überall von Gold ist. Von nun an gibt es eine neue Art von „Gehaltsästhetik": der „geistige" Gehalt, unabhängig von der Form ist entdeckt. (Über das Verhältnis dieser Schönheitstheorie zum Theodizeeproblem siehe unten S. 30ff.)

Der schöne Gehalt wird von der Seele unmittelbar wahrgenommen und beurteilt. „Es gibt nämlich etwas Schönes, das schon beim ersten Blick wahrgenommen wird, das vernimmt die Seele gewissermaßen und spricht es aus; indem sie es erkennt, billigt sie es, und fügt sich ihm sozusagen; wenn ihr Blick dagegen auf das Häßliche trifft, so wendet sie sich um, weigert sich ihm und lehnt es ab, denn es stimmt nicht zu ihr und ist ihr fremd" (Enn. I. 6, 2).

Das Schöne ist also eine einfache Qualität, die von der Seele kraft ihrer Verwandtschaft unmittelbar wahrgenommen wird. Damit ist die Frage nach der Erkenntnis des Schönen aufgeworfen. Plotin sagt, daß das Schöne durch ein entsprechendes Vermögen in der Seele erkannt wird, das im Verein mit der übrigen Seele urteilt. Vielleicht aber, setzt

er hinzu, entscheidet auch die Seele allein, indem sie das Schöne nach der Idee abmißt, die bei ihr wohnt (Enn. I. 6, 3).

Die Seele wird erfreut und erschüttert, wenn sie die Spur dessen gewahr wird, was ihr verwandt ist. Schönheit erscheint da, wo das ursprünglich Formlose an der Form teilnimmt (μετοχὴ εἴδους). Was nicht teil am Logos und an der Formtendenz hat, ist schlechthin häßlich. Häßlich ist aber auch, was von der Gestalt und dem Begriff nicht ganz bewältigt wurde (μὴ κρατηθὲν ὑπὸ μορφῆς καὶ λόγου), weil die Materie eine gänzlich der Formtendenz entsprechende Gestaltung nicht zuließ.

Was immer in der wahrnehmbaren Welt an Form vorhanden ist, stammt aus der Seele und damit aus dem Geiste. Für das, was naturwidrig ist, gibt es im Geistigen keine Idee, so wie es ja auch in den Künsten keine Form dessen gibt, was kunstwidrig ist. Eine Fußlähmung, die von Geburt an da ist, beruht darauf, daß die Bildekraft die Materie nicht bewältigen konnte; eine Lähmung durch Unfall dagegen beruht auf einer Beschädigung der vorbildlichen Form (Enn. V. 9, 10).

Das Gegenteil des Schönen ist das Häßliche. Es wird definiert als eine fremde Beimischung in der Seele, als eine Hinwendung zum Körperlichen und zum Stoffe (Enn. I. 6, 5). Wahrhaftes Sein hat nur, was Form hat; das wahrhaft Seiende ist auch das Schöne, das nicht wahrhaft Seiende das Häßliche. Zugleich ist jenes das Gute, dieses das Böse (Enn. I. 6, 6). „Wo das Schöne nachläßt, bekommt auch das Sein einen Mangel. Darum ist auch das Sein begehrenswert, weil es dasselbe ist wie das Schöne, und das Schöne liebenswert, weil es das Sein ist“ (Enn. V. 8, 9).

b) Kunst und Natur.

In der Abhandlung über die geistige Schönheit wendet sich Plotin zwar nicht eigentlich dem Schaffen des Künstlers zu, beginnt aber die Darlegung seiner Gedanken mit einem Beispiel, das seine „idealistische“ Lehre vom Künstler und der Kunst völlig deutlich macht. Denken wir uns, sagt er, zwei Marmorblöcke, von denen der eine aller Gliederung bar und unbearbeitet ist, der andere von der Kunst bewältigt und zum Bilde eines Gottes gestaltet. Der von der Kunst geschaffene erscheint schön, nicht weil er ein Stein ist — sonst wäre der andere gleichfalls schön — sondern kraft der schönen Form, welche die Kunst ihm eingebildet hat (παρὰ τοῦ εἴδους ὃ ἐνῆκεν ἡ τέχνη V. 8, 1). „Diese Form trug nicht der Stoff in sich, sondern sie war, und zwar noch ehe sie in den Stein kam, im Geiste des Bildhauers, und in ihm, nicht sofern er Augen und Hände hatte, sondern sofern er an der Kunst teil hatte. In der Kunst also war diese Schönheit viel höher. Denn es ging nicht diese in den Marmorblock ein, sondern indem sie bleibt, eine von ihr ausgehende geringere; und auch letztere blieb (als solche) nicht rein in ihm und gehorchte dem Willen des Bildners nur insoweit als der Stein der

Kunst nachgab." Die Kunst ist also in einem höheren und wahreren Sinne schön, weil sie (und nicht das Werk) im Besitz der Schönheit ist (*μειζόνως καὶ ἀληθεστέρως καλή ἐστι τὸ κάλλος ἔχουσα τὸ τέχνης.* V. 8, 1). Denn alles sich Ausbreitende gibt etwas von seinem Wesen auf, die Kraft von der Kraft, so auch die Schönheit von der Schönheit; jedes schöpferische Prinzip ist für sich stärker als das, was es schafft: *καὶ τὸ πρῶτον ποιοῦν πᾶν καθ᾽ αὑτὸ κρεῖττον εἶναι δεῖ τοῦ ποιουμένου* (ib.).

Plotin ist sich bewußt, in dieser Lehre die Platonische Mimesistheorie mit ihrer Herabsetzung der künstlerischen Tätigkeit überwunden zu haben. „Die Künste fügen, da sie im Besitze der Schönheit sind, allem Mangelhaften etwas hinzu, wie denn auch Pheidias den Zeus nicht nach etwas Wahrnehmbarem gebildet hat, sondern so wie Zeus aussehen würde, wenn er einmal vor uns erscheinen wollte" (V. 8, 1).

Der Wert der einzelnen Künste hängt also nun nicht mehr von ihrem Verhältnis zum erscheinenden Vorbild ab, sondern von ihrem größeren oder geringeren Abstand zu der nicht erscheinenden Idee (Gestalt). Und zwar nimmt Plotin an, daß die im engeren Sinne nachahmenden Künste (Malerei, Plastik, Tanzkunst und Pantomimik), die ein Sinnliches zum Vorbild haben, nur über den „Logos" des Menschen auf das Reich der übersinnlichen Gestalten zurückgeführt werden können. Die Musik dagegen, welche alle ihre Gedanken auf Harmonie und Rhythmus richtet, entspricht der Musik in der Sphäre des reinen Geistes.

Man würde die plotinische Lehre gänzlich verzeichnen, wenn man ihr irgendeine Bevorzugung des „Künstlers" im modernen Sinne zuschriebe. Was wir künstlerische Tätigkeit nennen, ist hier in eine viel umfassendere Tätigkeit eingegliedert, die nach ihrem Range mit der Erzeugungskraft der Natur nicht zu vergleichen ist. Um das Verhältnis zwischen Natur und Kunst bestimmen zu können, müssen wir Plotins Begriff der schaffenden Macht heranziehen. Das Schaffende ist eines, das Geschaffene vieles. Die ruhende Weisheit (*φρόνησις*) der Welt darf nicht verwechselt werden mit dem menschlichen Suchen nach Weisheit, das einem Mangel entspringt. Wer noch überlegen muß, gleicht einem Kitharaspieler, der sich erst übt; beherrscht er sein Instrument, so hat er nicht mehr nötig zu überlegen. So verhält es sich mit der höchsten schaffenden Macht: sie sucht nicht die Weisheit, sondern sie ist in ihrem Besitz, und deshalb ruht sie. (Ihr Schaffen ist daher ein Schauen. Enn. IV. 4, 12.) Die Natur aber ist ein Abbild (*ἴνδαλμα*) der Weisheit. Sie schafft ohne zu wissen. Ohne Wahl und Vorsatz gibt sie das, was sie hat, dem Stoffe weiter (Enn. IV, 4, 13).

Die Natur ist wegen ihres unmittelbaren Verhältnisses zur schaffenden Kraft „schöner" als die Kunst. Das Leben hat den Vorrang vor der Symmetrie. „Ein häßlicheres Lebendiges ist immer noch schöner als eine schöne Statue." Warum? Weil es erstrebenswerter ist; dies aber deswegen, weil es Seele hat; diese hinwiederum empfängt Licht und Schönheit von dem Guten (VI. 7, 22). Es gibt eine Klimax der Gestalthaftigkeit, wobei dem Lebendigen der Vorrang zukommt vor dem Toten, auch wenn dieses der Symmetrie teilhaftig ist. Diese Klimax läßt sich vorstellen nach Analogie der „Lichtmetaphysik" des Plotin, wonach der Geist, das Leben, die Liebe, die Schönheit die Stelle des höchsten, unzugänglichen Lichtes einnimmt, von wo sich die Gestalthaftigkeit (Seelenhaftigkeit) mehr und mehr abnehmend zum Dunkel der Gestaltlosigkeit herabsenkt. Das gedankliche Konstruktionsprinzip bleibt immer das gleiche. Die Schönheit der Farbe entsteht dadurch, daß das Dunkel im Stoffe bewältigt wird, durch die Anwesenheit des unkörperlichen Lichtes. Daher ist auch das Feuer als solches vor den andern Körpern schön. Es leuchtet und glänzt, wie es der Gestalt zukommt. „Bei den Tönen sind es unsinnliche Harmonien, welche die sinnlichen hervorbringen; sie lassen die Seele des Schönen inne werden, indem sie ihr an einem andern das ihr Gleiche zeigen" (I. 6, 3).

c) Die schöne Seele.

Plotins Ästhetik kann auf die Formel gebracht werden: Quell der Schönheit ist die schöne Seele. Der Philosoph der Seele hat auch den Begriff der schönen Seele (die Wortzusammenstellung selbst ist in dieser Form noch nicht da) von Platon übernommen. Der inneren Schönheit, der Schönheit der Seele wenden wir uns zu, wenn wir uns der äußeren zuwenden. Gegenstand der Liebe der Seele ist immer nur die Seele selbst. „Nicht Gestalt, nicht Farbe, nicht irgendeine Größe, sondern die Seele, selbst farblos, in sich tragend die farblose Selbstbeherrschung und den Glanz der anderen Tugenden: in euch selbst wahrzunehmen oder beim andern zu schauen, Großherzigkeit, gerechten Sinn, lautere Selbstzucht, die Tapferkeit mit ihrem ernsten Antlitz, Würde und Züchtigkeit, welche sich in einem ruhigen, von keiner Wallung und keiner Leidenschaft erregten Seelenzustand ausbreiten, und über all diesem leuchtend den Geist, den gottgleichen" (I. 6, 5).

Das System Plotins beruht auf dem Prinzip der Seinsverdoppelung. Das hervorgebrachte Sein wird aus einem hervorbringenden verstanden und abgeleitet. Alles Äußere gründet in einem Inneren, jede äußere Form setzt eine schöpferische „innere Form" voraus. Insofern ist der Begriff der inneren Form (τὸ ἔνδον εἶδος) der höchste Begriff der plotinischen Ästhetik. Die innere Form ist das Prinzip der inneren Schönheit, die übrig bleibt nach Abstraktion der äußeren. Das Haus, das der Baumeister errichtet hat, ist schön, weil es mit der inneren Form, mit der Idee des Hauses in seinem Geiste übereinstimmt. Es ist „eine Sichtbarwerdung des Unteilbaren in der Vielheit" (I. 6, 3).

In dem schwebenden Charakter des ästhetischen Grundbegriffs εἶδος findet der schwebende Charakter der Plotinischen Philosophie seinen Ausdruck. εἶδος ist überall da gleichbedeutend mit ἰδέα, wo die Distanz zwischen dem gestalterzeugenden Prinzip und dem Stoffe betont werden soll. An anderen Stellen dagegen ist εἶδος mit μορφή identisch: das Gestaltete. Diese Vieldeutigkeit und Unfaßbarkeit des Hauptbegriffs entspricht der Unfaßbarkeit des neuplatonischen Begriffs der Schönheit. Es gibt hier keine in eigener Maßhaftigkeit ruhende Gestalt. Alle Form ist nur ein „Abglanz" der höchsten Form. Wir haben versucht, diesen Sachverhalt an manchen Stellen durch Übersetzung von εἶδος mit „Formtendenz" zum Ausdruck zu bringen.

Aufhebung der in eigener Symmetrie und damit in der Symmetrie des All ruhenden Seinsgestalt — das ist, geschichtlich betrachtet, die folgenreichste Tat Plotins. Für das Verständnis seiner Ästhetik ist vor allem der Satz wichtig, daß der Erzeugende stärker ist als das Erzeugte (oben S. 23). Die Form geht vom Geiste aus wie der Lichtstrahl von der Sonne, sie überkommt die Materie; an ein eigentliches Schaffen und Bewegen ist dabei nicht zu denken. Was sich hier ereignet, ist nicht eine Dynamisierung des Reiches der Gestalten, sondern lediglich die Zurückziehung des formenden Prinzips aus der Erscheinungswelt. Die Seele macht schön, sagt Plotin. Aber das Prinzip der Seele, so muß vom Standort der Maßästhetik geantwortet werden, entseelt. Dieses Prinzip nimmt den Dingen das innewohnende Maß, es macht ihre „Symmetrie" zu etwas Geliehenem. Für die Weltansicht Plotins ist die Auffassung kennzeichnend, daß die Form einen Machtverlsut erleide, wenn sie in den Stoff übergehe. Denn daraus folgt, daß wahre Macht nur im Stofflosen ist. Das ist die „ideale" Formel für die Entwertung jeder erscheinenden Form.

Die Schönheit der Seele, die innere Form ist das Entstehungsprinzip der erscheinenden Schönheit, der äußeren Form. Die Schönheit „ist“ also zweimal: zuerst in der Seele, sodann in der Materie. Im *νοῦς* ist das *ἀρχέτυπον* zu allem Gestalteten (Enn. V. 9, 9). „Was nun wie Formen in dem sinnlich Wahrnehmbaren ist, das stammt von dort; was aber nicht (geformt) ist, nicht“ (ib. 9, 10 und 11).

In diesen Sätzen aus der Abhandlung über die geistige Schönheit tritt das Prinzip der Seinsverdoppelung mit unübertrefflicher Klarheit heraus. Es wird zugleich deutlich, daß für Philosophie und Wissenschaft nichts dabei gewonnen wird, wenn man die erscheinende Schönheit auf die Schönheit der Seele zurückführt. Der systematischen Feststellung einer leerlaufenden „Seinsverdoppelung“ entspricht genau die Stellung, die Plotin in der Geschichte der philosophischen Begriffe einnimmt: er hat den Begriffschatz selber nicht vermehrt, sondern lediglich den vorhandenen benutzt, um damit eine neue Seelenstimmung darzustellen; er hat nicht ein neues Stück Welt erobert, sondern die vorhandene Welt in einer neuen seelischen Beleuchtung gezeigt.

Die Idee ist bei Plotin zum höchsten Gut geworden, und der wichtigste Ausdruck dieser Umwandlung ist das Hervortreten der Vorstellung der S c h ö n h e i t. „Schönheit“ ist der Ausdruck dafür, daß das Sein l i e b e n s - w e r t ist. Die weltgeschichtliche Bedeutung Plotins beruht darin, daß er als erster, wenn auch mit geliehenen Mitteln, ein e r o t i s c h e s Verhältnis des Menschen zum Sein formuliert hat.

Liebenswert ist nicht die erscheinende Gestalt, sondern das, wovon die Gestalt hervorgebracht wird; liebenswert ist nicht das erscheinende Sein, sondern das wahre Sein, das alle Erscheinenden am Leben erhält. Liebenswert ist die Macht, die alles, was ist, als Seiendes erhält. Wahrheit, Schönheit, Güte und Sein sind dasselbe. Es gibt nichts anderes, was erstrebenswert wäre als dieses höchste Gut. — Welche Sorgfalt hatte Platon darauf verwendet, das Gefühl der Lust in seinem Bezirk zu isolieren und von da fernzuhalten, wo es die Erkenntnis des Seins gilt! Ließ er es aber zu, dann trug er Sorge, daß die „symmetrische“ Struktur des Seins um so deutlicher sichtbar wurde (vgl. oben S. 14 f.). In dieser Unterscheidung bewährt der leidenschaftliche Mann sich als Grieche. Durch Plotin wird diese Unterscheidung aufgehoben, und „Schönheit“ ist dafür der Ausdruck. Schönheit und leidenschaftliche Liebe gehören zusammen: nicht in dem naiven Sinne, wie es der griechische Mythus von Aphrodite meint, sondern in einem erhaben-schwärmerischen Sinne. Zum Höchsten, zur Ideenwelt, so ist gemeint, muß der Mensch sich nicht nur mit dem Kopfe, sondern mit dem Herzen verhalten. Das Reich der Ideen ist nicht ein Reich kalt angestaunter Wesenheiten, sondern eine mit dem Herzen erfaßte geistige Welt. Zu ihr sich erheben ist S e l i g k e i t. „Erhebung“ aus dem Staube des Erdenlebens, des „Alltags“, das ist die Wirkung aller echten Betrachtung der Ideen. Schönheit ist der Ausdruck für diesen „erhebenden“ Charakter der geistigen Welt. In Plotins Philosophie wurzelt die moderne Philosophie der Schönheit mit ihrer ganzen Sentimentalität und mit ihrer ganzen Unfruchtbarkeit.

Plotins Ästhetik ist eine Ästhetik des höchsten Gutes. Daraus folgt von selbst, daß sie „Gehaltsästhetik“ ist. Von der Ästhetik der Symmetrie

ist diese neue Gehaltsästhetik durch die schwärmerische Verneinung der Erscheinungswelt geschieden, methodisch ausgedrückt, durch die Verdoppelung des Seins und der Form. Zu der erscheinenden Symmetrie sollen wir uns noch eine andere denken, aus der jene nur „hervorleuchtet“ (vgl. oben S. 18). Eine mögliche Folge dieser Lehre ist, daß nun alle Erscheinungen auf die hervorleuchtende Schönheit hin gesucht und geprüft werden, daß aus jeder Gestalt der Schluß auf das höchste Gestaltende gezogen wird. Plotin hat den Denk-Typus der Theodizee geschaffen, und als Schöpfer dieses Denktypus ist er nebenbei der Schöpfer der Ästhetik als universaler Schönheitslehre geworden. Die erscheinende Schönheit ist Zeuge der Anwesenheit des höchsten Gutes in der Welt. In der Folgezeit sehen wir überall da, wo der Gedanke des höchsten Gutes und der Theodizee hervortritt, zugleich die ästhetische Weltansicht auftreten. Damit ist jedesmal der Standpunkt der Gehaltsästhetik und die unbedingte Bevorzugung der Naturschönheit vor allem, was Menschen künstlich hervorgebracht haben, verbunden. Wenn die höchste Schönheit im Geiste ist, der Geist aber aus den Schöpfungen der Natur unmittelbar hervorleuchtet, vor allem aus der lebendigen Seele — dann tritt das von Menschen Gemachte notwendig zurück. So sehen wir bei Plotin die Schönheit der Natur auf Kosten der Schönheit, welcher die Kunst fähig ist, erhoben, wir finden als erstes Beispiel für das Schöne das natürliche Licht genannt und werden bei allen Denkern der Theodizee (mit Ausnahme Hegels) den Hymnus auf die Natur wieder finden.

Die Philosophie des Schönen weist uns scheinbar den Weg zum Prinzip der Gestaltung. Wenn man Plotins Worte über die innere Form und über das Schaffen des Bildhauers liest, könnte man in dieser Meinung bestärkt werden. Allein Plotin ist zum Ästhetiker des künstlerischen Schaffens nur durch ein Mißverständnis der Späteren geworden. Schon die wirkliche Naturform ist ihm gleichgültig, noch gleichgültiger ist ihm die künstlerische Form. Seine Kunstlehre entsteht lediglich durch eine Steigerung der Begriffe „Hervorbringen“ und „Schaffen“. Steigerung ins Übersinnliche ist ja überhaupt das Prinzip der Schwärmerei, durch Steigerung wird jedoch keine Erkenntnis gewonnen; Grenzverwischungen können „erhebend“ wirken, aber gewiß nicht erhellend. Plotins Weg von der Gestalt zum Prinzip alles Gestalteten, von der äußeren Erscheinung zur inneren Form, dieser Weg „nach innen“, zur Seele, dieser Weg der Vergeistigung eines angeblich „Äußeren“ — er ist nichts anderes als ein zartes Mittel der Herabsetzung, das ein aus der Erscheinungswelt flüchtender Geist erfindet. Die schöne Erscheinung wird entgrenzt, damit der Geist grenzenlos schön sein kann. Für den asketischen Menschen ist der Weg der Entgrenzung ein heiliger Weg. In Wissenschaft und Philosophie dagegen ist dieser Weg zwar leicht und mit erbaulicher Wirkung zu gehen, aber wissenschaftlich und philosophisch erweist er sich als

ein unfruchtbarer Irrweg. Am ersichtlichsten wird das angesichts der Zweideutigkeit, die mit einer Schönheitslehre im Sinne des Neuplatonismus notwendig verbunden ist. Das System Plotins läßt die sinnliche Erscheinung am Schönen „teilnehmen". Sie ist zwar nur ein Abglanz der geistigen Schönheit — aber immerhin ein Abglanz. Auf diesem Gedanken beruht jene Zwiegesichtigkeit der Philosophie des Schönen, die ihr bis heute verblieben ist. Man kann mit diesem Gedanken alles rechtfertigen und alles verurteilen. Die Erscheinung ist anerkannt, aber sie ist auch wieder nicht anerkannt, denn sie ist ja nur ein Widerschein von etwas, das dort, und nicht „jetzt" und „hier" ist.

Literatur. Enneades Plotini. Rec. H. F. Müller I, 1878; II, 1880. περὶ τοῦ καλοῦ (I, 6) und V, 9 in der Übersetzung von R. Harder; das übrige nach H. F. Müller. H. F. Müller, Zur Geschichte des Begriffs „schöne Seele". German.-roman. Monatsschrift. 7. Bd. 1915. Plotini liber de pulcritudine. Ed. F. Creuzer. 1814. (Mit ausführlichem, wertvollen Anmerkungsteil.) Franz Koch, Goethe und Plotin, 1925.

III. AUGUSTINUS.

Bei seiner Durcharbeitung der frühchristlichen Literatur gelangte Overbeck zu der Einsicht, daß es zu einer lebensfähigen christlichen Literatur nur in den Formen der schon vorhandenen gekommen ist (F. Overbeck an F. Nietzsche, 31. I. 1882). Der neue Gehalt hat sich keineswegs neue Formen ausgebildet, er hat lediglich die vorhandenen in Dienst genommen. „Das Christentum sublimiert alle Dinge", hatte Overbeck schon früher einmal an Nietzsche geschrieben, „aber im Grunde bleibt es damit beim alten" (7. IV. 1879). Dieses „im Grunde" ist paradox, denn „im Grunde" hat sich alles geändert — nur die Form nicht. Für den, der geschichtlich denkt, sind die Formen freilich nichts geringes, und die Abhängigkeit der christlichen Frühzeit, ja darüber hinaus des ganzen Mittelalters von dem antiken Formen- und Gedankengut ist eine des Nachdenkens würdige Erscheinung.

Was für die literarischen Formen gilt, gilt in gleichem Maße für die philosophischen Begriffe. Die platonische Ideenlehre war schon durch Plotin einem ihr fremden Geiste dienstbar gemacht worden. Das Verhältnis des Menschen zur geistigen Welt war als ein affektives, als ein Verhältnis der Sehnsucht und der Liebe bestimmt worden; das Losungswort „zurück", die Parole zur Flucht hatte sich damit verbunden. Beides konnte christlich interpretiert werden. Ebenso bot sich der christlichen Interpretation von selber die wichtigste Änderung an, die Plotin am Begriff der Idee vorgenommen hatte. Die Urbilder der Dinge erschienen jetzt nämlich nicht mehr als selbständige Wesenheiten oder Mächte, sondern als Gedanken des νοῦς. Der Platoniker unter den Vätern der Kirche, Augustinus, hatte also, wie der geschichtliche Betrachter sagen könnte, „nur" den νοῦς der Neuplatoniker durch den persönlichen Gott der Christen zu „ersetzen", und eine christliche Ideenlehre war da. Von nun

an wohnen die Ideen im Intellekt Gottes, sie sind Gedanken des allmächtigen Schöpfers, die Urbilder seiner Schöpfung, die, während alles nach ihnen Geformte entsteht und vergeht, selber ewig und unverändert bleiben. Dieses „nur" ist ebenso paradox wie Overbecks „im Grunde". Denn in der Wirklichkeit — nicht des gedanklichen Zusammenhanges, der allerdings auch eine „Wirklichkeit" ist, sondern hinsichtlich der einzelnen Menschen, die diese neue Fassung des Begriffs der Idee vornahmen, ist nichts mehr dasselbe geblieben. Was in logischer Hinsicht als kleine Änderung erscheinen kann, bedeutet in bezug auf die Menschen den Sturz einer Welt. Mit aller wünschenswerten Schärfe ist das in unserem Gebiete zu erkennen. Augustinus hat die Schule der römischen Rhetorik durchgemacht; er hat als Rhetor, wie er selbst erzählt, eine (verloren gegangene) Schrift „Vom Schönen und Füglichen" verfaßt (de pulchro et apto). Betrachten wir seine Äußerungen über das Schöne in den späteren Schriften, so finden wir sie in völliger Übereinstimmung mit der antiken Tradition. Zweifellos ist Augustinus selber als Mensch gegenüber die Schönheit von höchster Empfindlichkeit gewesen. Trotzdem gibt jeder Satz von ihm Kunde von einem neuen Verhältnis zur Natur und zur Kunst.

a) *Pulchritudo.*

Im 4. Buche (c. 13) der Bekenntnisse frägt Augustinus: „Was ist schön, und was ist die Schönheit? Was ist es, was uns anzieht, und uns zu Freunden der Dinge macht, die wir lieben? Sie würden uns nicht an sich ziehen, wenn sie nicht Reiz (*decus*) und Gestalt hätten. Und ich beobachtete und sah, daß es bei den Körpern etwas gibt, was gleichsam ein Ganzes ausmacht und deshalb schön ist, etwas anderes aber, was sie deshalb reizend macht (*decere*), weil es sich einem andern fügt, so wie ein Körperteil sich der Einheit fügt, zu der er gehört, oder wie der Schuh dem Fuße, u. dgl." Die Unterscheidung des *pulchrum* und des *aptum* in diesem Sinne ist in der griechischen Ästhetik und in der römischen Rhetorik traditionell.

Im 10. Buche (c. 34), wenn Augustinus von dem Schönen spricht, das die Menschen hervorbringen, werden von ihm ganz in platonischer Weise die schönen Dinge, das mannigfaltige Schöne (*pulchra*) der einen Schönheit (*pulchritudo*), entgegengesetzt, die ihr Ursprung ist. In eben diesen platonisierenden Satz fällt mitten hinein — es ist dies Kompositionsprinzip der Konfessionen — ein Wort, das die ganze antike Schönheitsmetaphysik in die Luft sprengt. „Denn es kommt ja das mannigfaltige Schöne, welches durch die Seelen in kunstreiche Hände übergeleitet wird, von jener Schönheit, die über den Seelen ist, und zu der Tag und Nacht meine Seele seufzt." (*Quoniam pulchra traiecta per animas in manus artificiosas ab illa pulchritudine veniunt quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte.*) Die plötzliche Wendung zu der

eigenen bekümmerten Seele und ihrem Verhältnis zu Gott ist das Überraschende. Die Tag und Nacht seufzende Seele kann bei der Schönheit nicht verweilen. Der furchtbare Ernst des Gottesverhältnisses schließt jedes Verhältnis zum erscheinenden Schönen aus: an diesem allerrealsten Verhältnis zerschellen alle übrigen. Augustinus verhält sich der gesamten Kunst gegenüber ebenso als „Realist“ wie Platon sich gegenüber den mimetischen Künsten verhielt. Sein Realismus ist radikal, er entfernt und entwertet alles, was die bekümmerte Seele von ihrem ausschließlichen Verhältnis zu Gott ablenken könnte. Wenn die Menschen sich Kunstwerken zuwenden, so wenden sie sich nach außen, dem zu, was sie schaffen, und verlassen in ihrem Inneren den, der sie geschaffen hat. Und ebenso wenn sie sich den Schönheiten der Natur überlassen. „Es lieben die Augen, sagt Augustinus, schöne Gestalten in mannigfacher Abwechslung, sie lieben glänzende und anmutige Farben. Aber meine Seele soll sich davon nicht fesseln lassen, sie soll an den gefesselt bleiben, der das alles geschaffen hat. . . Schmeichelnd dringt das Licht, die Königin der Farben, das sich über alles Sichtbare ergießt, an uns heran, auch wenn wir, mit anderem beschäftigt, es nicht beachten; und wenn es plötzlich schwindet, bleibt ein Verlangen nach ihm zurück, und wenn es lange fort ist, verdüstert sich unser Gemüt.“ So schildert Augustinus die natürliche Schönheit des Lichts, deren ja auch Plotin besondere Erwähnung getan. Nun aber der plötzliche Einsatz: „O Licht, das Tobias sah, als er mit geschlossenen Augen den Sohn auf den Weg des Lebens wies“ usw. „Das ist das wahre Licht, das eines ist, und eins sind alle, die es sehen und lieben. Jenes körperliche Licht dagegen würzt den blinden Liebhabern der Welt das Leben mit anreizender aber gefährlicher Süßigkeit.“

Auf den Gegensatz von „außen“ und „innen“ ist das ganze Denken der frühchristlichen Zeit abgestellt, und die Kunst fällt zusammen mit der Natur, in den Abgrund der Fleischlichkeit. Paulinus von Nola lehnt es ab, ein Bild von sich und seiner Gemahlin anfertigen zu lassen, denn den *homo coelestis* kann man nicht nachbilden, den *homo terrenus* aber soll man nicht nachbilden (Panofsky, Idea, S. 71; vgl. oben S. 19).

b) *Numerus.*

Die überragende Stellung, die Augustinus als Mittler zwischen Altertum und Mittelalter auch in der Geschichte des ästhetischen Problems einnimmt, wäre aus den angezogenen Äußerungen allein nicht zu erklären. Die Wendung nach innen, die Wendung gegen das „Fleisch“ ist ja allen frühchristlichen Schriftstellern eigen. Sie wirkte notwendig zerstörend. Augustinus dagegen hat nicht nur zerstörend, sondern auch erhaltend und aufbauend gewirkt. Überall sonst hat der Begründer der lateinischen Kirche dem Denken der Folgezeit die härtesten, grausamsten Fragen vorweggenommen — auf ästhetischem Gebiet hat er sich kon-

servativ verhalten und einen der größten und wichtigsten Gedanken des Altertums bewahrt. Der Gedanke, den der Neuplatonismus ausgestoßen hatte und vernichtet zu haben meinte, der Gedanke der Symmetrie oder des den Dingen innewohnenden Maßes, wird von Augustin aufgenommen und mit der christlich-neuplatonischen Metaphysik vereinigt. Dadurch rückt Augustinus neben Platon in die Reihe der Vermittler des pythagoreischen Gedankensystems, dessen Hauptbegriff die Zahl, das Maß, der Rhythmus (*numerus*) ist. Sein Gedankenbau ist der letzte des Altertums: die, freilich widerspruchsvolle, Synthese von Pythagoras (Platon) und Plotin.

Die platonische Seinsverdoppelung war im neuplatonischen System dem Inhalt der Lehre nach dadurch beseitigt worden, daß die Materie als das Dunkle und Gestaltlose dem gestaltenden Licht gegenüber als ein Nichtseiendes μὴ ὄν erschien. Diesem Monismus der Theorie widersprach die Praxis der Flucht, durch welche die Realität dessen, wovor man floh, praktisch bestätigt wurde. Die Materie, die theoretisch ein μὴ ὄν war, konstituierte praktisch die nicht ganz belanglose Welt des „Äußeren", der sich hinzugeben ein Abfall vom „Geiste", im christlichen Neuplatonismus von Gott war. Scheinbar wird durch den Anschluß Augustins an die pythagoreische Überlieferung diese Lage noch verwickelter, da nun zu der vorhandenen, aber theoretisch geleugneten Seinsverdoppelung noch der Gedanke der universalen Ordnung hinzukommt, der dem neuplatonischen Denken widerspricht. Gerade der Gedanke der Ordnung aber bot Augustin die Möglichkeit, seinen Monismus, den Monismus des Schöpfergottes zum Ausdruck zu bringen. Gott hat alles nach Zahl, Maß und Gewicht geordnet, die Welt, als Schöpfung Gottes, ist schön, die Natur ein einziger großer Lobgesang des Schöpfers. Das ließ sich aus Römer 1, 20 herausholen, während eine Rechtfertigung der Kunst als eines Menschenwerkes angesichts Apostelgesch. 17, 29 nicht möglich war. Wenn die Vorstellung der Einheit und Allmacht des Schöpfers mit solcher Unbedingtheit festgehalten wurde, wie es durch Augustin geschah, dann war es möglich, die pythagoreische Welt, als die Welt Gottes in das neue christliche System einzubeziehen. An die Stelle der Seinsverdoppelung des Platonismus trat nun der Gegensatz von Gott und Welt: diesem Dualismus gegenüber aber war eine zwiefache Rechnungsablegung möglich. Als „Äußeres" war die Welt ein μὴ ὄν, als „Schöpfung" war sie ein unbeflecktes Werk der ewigen Weisheit.

Plotinisch hätte die Schönheit der Natur völlig unbestimmt als ein „Hindurchleuchten" der geistigen Schönheit bezeichnet werden müssen. Aber wenn wir das plotinische Motiv des Hervorblitzens bei Augustinus wiederfinden, so hat es einen neuen Sinn. Wenn der menschliche Geist über sich selbst hinaussteigt, dann blitzt ihm aus dem inneren Wohnsitze die ewige Urzahl, die göttliche Weisheit selbst entgegen (K. Eschweiler, Die ästhetischen Elemente in der Religionsphilosophie des hl. Augustin. 1909, S. 47). Der vom Neuplatonismus ausgeschiedene Begriff der Symmetrie tritt wieder in die Schönheitslehre ein und wird der neuen, der christlichen Theodizee dienstbar. Es liegt ein ganzes Programm der Ästhetik in den Worten der Augustinischen Schrift De ordine: „Erde und Himmel schauend nimmt er nichts mit Lust wahr als die Schönheit, und in der Schönheit die Gestalten, in den Gestalten aber die Abmessungen, und in den Abmessungen das Wohlverhältnis." („... *terram coelumque collustrans sensit nihil aliud quam pulchritudinem sibi placere, et in pulchritudine figuras, in figuris dimensiones, in dimensionibus numeros.*" Eschweiler, S. 12 A. 1.) Plotin war von der sichtbaren Schönheit aufgestiegen zu dem Einen als der Quelle der Schönheit. Augustinus geht von der Vorstellung der höchsten Schönheit weiter zum Begriff der Schönheit, von da zum Begriff der Gestalt, von da zum Begriff der Abgemessenheit, von da zum Begriff des Wohlverhältnisses (Rhythmus) Er geht, geführt vom Begriff der Ordnung, den

Weg zurück zur Erscheinung. Allein wegen dieser Tat muß Augustinus zu den einflußreichsten Gestaltern in der Geschichte der ästhetischen Wissenschaft gerechnet werden[1]).

Eine viel beachtete Definition Augustins (nach Cic. Tusc. 4, 31) lautet: *Omnis enim corporis pulchritudo est partium congruentia cum quadam coloris suavitate.* (de civ. dei 22, 19). Als Merkmale der Schönheit werden von ihm ferner aufgezählt: *unitas, aequalitas, similtudo, convenientia (proportio), ordo.* Er gebraucht wiederholt den Satz, daß die zusammengesetzte Schönheit als Ganzes schöner sei als im Teile (Eschweiler, S. 11). Gewiß ist das Allgemeingut der griechischen Ästhetik gewesen, aber es war durch den Neuplatonismus zerstört worden. Wir verdanken die Erhaltung des Maßgedankens der ungewöhnlichen ästhetischen Begabung Augustins und seiner Erziehung durch die römische Rhetorik.

c) *Summum bonum.* Theodizee.

Daß Augustinus das „Maß" der Welt vornehmlich in der Form des Rhythmus (*numerus*) findet, entspricht dem Dynamismus seines Wesens und Denkens, dem die Vorstellung einer ruhenden Substanz fremd ist. Sein ist bewegendes und bewegtes Leben. Gott ist wohl die unwandelbare Wahrheit (*veritas incummutabilis*), aber keine ruhende Wahrheit und kein ruhendes Sein, sondern lebendige Wahrheit und wahre Lebendigkeit. Da jede Steigerung des Seins (Lebens) zugleich eine Steigerung der Vollkommenheit und der Seligkeit ist, denn Leben ist Vollkommenheit und Seligkeit, so fallen in Gott Sein und Wahrheit, Vollkommenheit und Seligkeit in höchster Steigerung zusammen. Unter diesem Gesichtspunkt heißt Gott das höchste Gut (*summum bonum*). Nach Wahrheit streben, sich Gott zuwenden, heißt zugleich nach Leben und Seligkeit verlangen. Das Verhältnis der Seele zu Gott als dem *summum bonum* ist das des Genusses, wobei „genießen" soviel bedeutet wie um seiner selbst willen lieben, und von „gebrauchen" zu unterscheiden ist (vgl. J. Bernhart, Augustinus. Ein Lesebuch. 1922, S. 144).

Wenn nun Formschwäche Seinsschwäche ist, und Formmangel Seinsmangel, Formsteigerung dagegen Seinssteigerung — dann ist Schönheit ein notwendiger Ausdruck der Stärke des Seins, dann ist Gott, das *ens realissimum*, wie man später sagte, auch die höchste Schönheit. „Du mein Vater, Du mein höchstes Gut, Du Schönheit über alle Schönheiten" spricht Augustinus in den Konfessionen (*Mi Pater summe bone, pulchritudo pulchrorum omnium.* Conf. III, 6). Und an einer anderen Stelle: „Spät habe ich Dich geliebt, Du alte und neue Schönheit, spät habe ich Dich geliebt" (Conf. X, 27). Unter diesem Gesichtswinkel ist „Schönheit" ein Wort für die Vereinigung von Wahrheit, Vollkommenheit und höchstem Lustgefühl im höchsten Sein. Sollte es nur ein Zufall sein, daß in der Beschreibung, die Augustinus von der Entrückung der Seele zu

[1]) Natürlich finden sich in Augustins Werken auch Stellen, die die neuplatonische Schönheitslehre mit ihrer Verdoppelung der Schönheit durchschimmern lassen. So Conf. X, 6, wo dem Licht und Klang und Duft der Natur eine Art Licht und Klang und Duft gegenübergestellt wird, die Gottes und des inneren Menschen ist. Oder wenn numeri carnales und numeri spirituales unterschieden werden. (Eschweiler, S. 13 A. 2.)

Gott gibt, anscheinend zuerst jene Wendung auftaucht, die später bei Dante und in der Renaissance das Irrationale des Schönheitserlebnisses bezeichnet? Als ein „ich weiß nicht was“ wird da die Schönheit geschildert. Augustinus aber beschreibt als eine Erfahrung, daß er manchmal in einen fremdartigen Zustand versetzt werde und darin eine unnennbare Süßigkeit empfinde („... du schickst mich in einen fremdartigen Zustand und in ich weiß nicht welche Süßigkeit...“ — *ad nescio quam dulcedinem*. Conf. X, 40).

Augustinus kennt die Schönheit als Gestalt, als Rhythmus und als *summum bonum*. Damit ist jedoch seine Ästhetik, die alles umfaßt, was das Altertum über das Schöne gedacht hat, noch nicht erschöpft. Die Vorstellung vom *summum bonum* als der Schönheit über alle Schönheiten, die emotionale Fassung des Wahrheitsbegriffs, das Hervortreten der Begriffe Liebe, Seligkeit, Licht — dies alles weist darauf hin, daß die letzten Impulse des Denkens Augustins doch immer wieder mit dem Neuplatonismus sich treffen. Besonders deutlich wird das angesichts des Gedankens der Theodizee. Im Plotinischen System war dieser Gedanke ohne Widerspruch möglich; Augustinus jedoch hatte den Numerusbegriff aufgenommen, er konnte nicht zugleich eine allgemeine Seinsordnung behaupten und sie leugnen, wie er es tun mußte, wenn er relativ unproportionierte, relativ rhythmuslose (innumerose) Teile der Schöpfung zuließ. Was soll unter einem Relativ-Rhythmischen vorgestellt werden? Der Theodizeegedanke und der *numerus*-Gedanke schließen sich gegenseitig aus: entweder ist das Sein in sich selbst geordnet — oder es bedarf für gewisse Teile einer „Rechtfertigung“.

Das Ganze im Sinne Plotins ist nicht eine in Zahlenverhältnissen sich aussprechende Ordnung, sondern eine Symphonie aus verschiedenen Seinsintensitäten. Jeder Intensitätsgrad entspricht einem gewissen Grade von Schönheit, da ja Sein nur hat, was Form hat. Das „Ganze“ ist hier also eine Harmonie stärkerer und schwächerer Schönheiten. Das einzelne Schöne ist sowohl schön als häßlich: das erstere soweit die Formtendenz gesiegt hat, das letztere soweit die Materie herrscht. Ohne Einschränkung schön ist ja nur der Geist. Bei der neuplatonischen Theodizee handelt es sich um die Verteidigung des Minderschönen, um die Rechtfertigung der schwächeren Seinsrolle. Der Theodizeegedanke ist hier vom Formgedanken unabtrennbar. Nichts, was überhaupt ist, ist schlecht an sich, sondern ist es nur im Vergleich mit dem Vollkommeneren. Im ganzen betrachtet, an seinem Orte ist es (relativ) gut (Enn. III. 2, 17). Das „Ganze“ im Sinne Plotins ist nicht ein Ordnungsganzes wie der pythagoreische Kosmos, sondern ein Ganzes der relativen Teilhabe. Nach der symmetrischen Anschauung dagegen gibt es in der Musik wie im Bau der Welt keine häßlichen, auch keine relativ häßlichen Stellen. Alles ist nur durch seine Abgemessenheit unter sich und im Ganzen schön, aber es ist doch alles gleichmäßig schön. Dieses „Ganze“ ist kein malerisches Ganzes, das aus Licht und Schatten zusammengesetzt ist, und in dem der Schatten ebenso notwendig ist wie das Licht, sondern es ist ein substanzielles Ganzes, in dem alles die gleiche notwendige Beziehung zum „Ganzen“ hat.

Bei Augustinus hat der Theodizeegedanke einen anderen Sinn: wir kennen Gottes Pläne nicht, wir vermögen sein Werk nicht zu übersehen. Was uns als schärfster Mißton erklingt, kann von ihm her gesehen den Sinn unendlicher Schönheit in sich tragen. Mit der Vorstellung der Sünde und des Bösen zieht eine Antithetik in das Denken ein, die

Plotin völlig unbekannt ist. „Dem, der unterlegen ist, gefällt der Wettkampf nichtmehr, und doch wäre dieser nicht schön, wenn es jenem nicht häßlich erginge." (*Nulli autem victo ludi agonistici placent, sed tamen cum ejus dedecore decori sunt.* Eschweiler, S. 53 A. 3.) Die ästhetische Dialektik, die hier zum Vorschein kommt, nimmt die grausamste Form an, sobald der Gedanke der Prädestination ins Spiel kommt. Die Zulassung des Bösen durch Gott wird, von hier aus gesehen, zu einem gleichsam ästhetisch zu lösenden Problem: selbst die Erschaffung der Bösen (Engel oder Menschen) hat im „Gedicht" des Ganzen einen Sinn. (*... atque ita ordinem saeculorum tamquam pulcherrimum carmen ex quibusdam quasi antithetis honestaret.* Eschweiler, S. 51 A. 1.) Auch das Gleichnis vom Gemälde mit seinen schwarzen Stellen kehrt wieder (ib. A. 2), ja der Tod wird mit den Pausen in einer Deklamation verglichen (Eschweiler, S. 52 A. 3 u. 4). — Mit alledem ist der antike Kosmosgedanke und der pythagoreische Symmetriebegriff nicht vereinbar.

IV. MITTELALTER UND RENAISSANCE.

Der Unbekannte des 5. nachchristlichen Jahrhunderts, der unter dem wirkungsvollen Namen Dionysius Areopagita das neuplatonische System auf wenige einfache Formeln brachte und so dem Mittelalter überlieferte, hat die Geschichte der Ästhetik nachhaltig beeinflußt. Durch ihn vornehmlich geht der neuplatonische Begriff des Schönen auf die folgenden Jahrhunderte über. Die Ästhetik des Mittelalters hat zwei Hauptquellen: neben Aristoteles, der die Kunstlehre bestimmt, hat es Augustinus und Dionysius für die Schönheitslehre. Kunstlehre und Schönheitslehre gehen völlig getrennt nebeneinander her (vgl. unten S. 65 f.). Eine „Kunstschönheit" gibt es für das ganze Mittelalter nicht. Das Prädikat der Schönheit kommt lediglich Gott und seiner Schöpfung zu. Man denkt wie schon Chrysostomos dachte: „Wer verachtet nicht alle Schöpfungen der Kunst, wenn er in der Stille des Herzens früh die aufgehende Sonne bewundert . . ." (A. v. Humboldt, Kosmos II, S. 30). Wenn man im 9. Jahrhundert die sieben schönsten Dinge der Welt aufzählt, so nennt man das Himmelsgewölbe, Sonne und Mond, einen grünenden Fruchtgarten, das Meer, den Chor der Gläubigen und Gerechten und den *rex pacificus.* (F. von Bezold, Das Fortleben der antiken Götter im mittelalterlichen Humanismus. 1922. S. 35.)

Zwischen dem kleinasiatisch-afrikanisch-römischen Frühchristentum und dem hohen Mittelalter liegen 900 Jahre Geschichte. Auf der Höhe der Scholastik, in den Werken des Thomas von Aquino leuchtet, von einem reinen Spiegel zurückgeworfen, fast wieder etwas von hellenischem Schönheitsgefühl auf: so gewaltig ist der Umschwung der Dinge. „Der Herr selbst, heißt es bei Clemens von Alexandria, war seiner äußeren Gestalt nach ohne alle Schönheit." Thomas dagegen schreibt: „Notwendigerweise wird alles, was gut und edel im Geschaffenen ist, in Gott aufs beste und edelste sein müssen" (vgl. M. Dvořák, Kunstgeschichte als Geistesgeschichte. 1924, S. 70 f.). Dort die alte Entgegensetzung von „innen" und „außen", Seele und Fleisch, hier die aufs feinste ausgearbeitete Vorstellung einer Ordnung aller Werte, die in Gott gegründet

ist. Es scheint nicht unmöglich, das ganze theologisch-philosophische System des Thomas von Aquino unter dem Gesichtspunkt der Schönheit darzustellen. Denn alles ist gut, d. h. auf Gott hingeordnet. Aus dieser universalen Ordnung strömt ein Glanz, der als Freude Gottes gedeutet werden kann: Gott freut sich schlechthin aller Dinge, weil jedes mit seinem Wesen in tatsächlicher Übereinstimmung steht (Zit. a. a. O., S. 95). Nicht mehr leuchtet fremder Glanz erschreckend in die verfallene Welt (*saeculum*) — die Welt liegt vielmehr als geordnete Schöpfung im Lichte der Gnade.

a) Bonaventura und Ulrich von Straßburg.

Bonaventura verknüpft die neuplatonische Lichtmetaphysik mit dem Gegensatz von Sünde und Gnade. Die Dinge ordnen sich entsprechend ihrer Gottebenbildlichkeit. Im Menschen, dem das Licht des Verstandes gegeben ist, ist die Ebenbildlichkeit am größten; durch die Gnade wird dieses Licht noch gesteigert. Das göttliche Licht ist die Grund- und Urform aller Dinge. „Nichts ist ohne das Licht, weil es Form ist, die Form aber das Sein gibt.“ (E. Lutz, die Ästhetik Bonaventuras. Festgabe für Clemens Baeumker, 1913, S. 209.) Der Gnade steht die Sünde gegenüber wie dem geschaffenen Lichte die Materie. Grund der Schönheit ist also die Form oder das Licht; diese beiden sind die Schönheit selber. Das Wahre, das Gute und das Schöne sind identisch, jedoch ist das Gute als solches Gegenstand des appetitiven Vermögens; schön ist es in Beziehung zur *vis cognoscitiva* (ib. S. 209 f.).

Wie Bonaventura, so schöpfen Albert der Große, sein Schüler Ulrich von Straßburg und schließlich Thomas von Aquino aus der Abhandlung des Pseudo-Dionysius über die göttlichen Namen. Von Albert dem Großen stammt der für die Ästhetik des Mittelalters grundlegende Kommentar zu dieser Schrift (opusculum de bono et pulchro). Pseudo-Dionysius spricht von *concinnitas* und *nitor* (εὐαρμονία καὶ ἀγλαία), die beide dem Lichte gleichen, weil sie der höchsten Lichtquelle entspringen. Wie alles Gute aus der Gutheit Gottes, so entspringt alles Weise aus seiner Weisheit und alles Schöne aus seiner Schönheit. In der Teilnahme an seinem Wesen hält Gott alles zusammen durch die Liebe zu seiner eigenen Schönheit. (Nach M. Grabmann, Sitz.-Ber. der Bayer. Akad. d. Wiss. 1926, S. 60). Die Schönheit wird im Anschluß hieran von Ulrich von Straßburg als *consonantia cum claritate* definiert. „Wie das körperliche Licht die Ursache der Schönheit aller Farben ist, so ist die *lux formalis*, das in den Formen leuchtende Licht, die Schönheit aller Formen“ (ib. S. 58 f.). — Ich sehe hierin einen Versuch, den bei Augustinus stehen gebliebenen Widerspruch zwischen dem universalen Ordnungsgedanken (*consonantia*) und der Lichtmetaphysik (*claritas*) aufzuheben. Die Symmetrie (*consonantia*) wird mit der *claritas* in einen notwendigen Zusammenhang gebracht. Das Licht der Form strahlt nur über ein solches Formiertes, das zu ihr in Proportion steht (ib. S. 35). Das Formlicht schwebt nur über den Dingen, die in gehöriger Proportion sind.

b) Thomas von Aquino.

Durch Thomas wird der in Alberts Kommentar vollzogene Ausgleich zwischen dem Symmetrie-Gedanken und der Lichtmetaphysik mit

dem Aristotelismus verschmolzen. Zum Begriff des Schönen gehören *claritas* und *debita proportio*. Proportioniertheit der Teile ist das Kennzeichen der körperlichen Schönheit. (*Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur, quae visa placent. Unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in sibi similibus.* Nach Baumgartner in Überwegs Grundriß. II. 1915, S. 503.) Obwohl es sich hier um die Schönheit der Erscheinungen handelt, ist die moderne Vorstellung einer bloß phänomenalen Schönheit fernzuhalten. Es handelt sich, dem antiken Maßbegriff entsprechend, durchaus um ein objektives Schönsein. „Das sinnliche Wahrnehmungsvermögen ist hier nur eingeschaltet als Vermittlungsglied zwischen dem proportionierten Gegenstand und dem Menschen, der die Schönheit des Gegenstandes erkennt" (H. Brinkmann, Zu Wesen und Form mittelalterlicher Dichtung. 1928, S. 5).

Das Gute und das Schöne sind eins. Was gut ist, wird um seiner selbst willen angestrebt; was schön ist, muß erst der Form nach, die es gemäß dem Urbilde in Gottes Intellekt besitzt, erkannt werden, welche Erkenntnis sich durch Auge und Ohr vollzieht. Nur die eigentlichen Sinne der Erkenntnis (*qui maxime cognoscitivi sunt*), Gesicht und Gehör, kommen hier in Betracht: nur Gesehenes und Gehörtes kann schön genannt werden, nicht aber, was wir schmecken und riechen. Schön ist, was in der erkennenden Auffassung selbst gefällt (... *pulchrum autem id, cuius ipsa apprehensio placet.* Nach Baumgartner S. 502 f.).

In welcher Weise schließlich noch in der Summa Theologiae die Begriffe *integritas sive perfectio* hinzugefügt und mit der Lehre vom Sohn und vom Vater verbunden werden, gehört nicht mehr zu unserem Thema.

Max Dvořák hat versucht, einen Zusammenhang zwischen der Ästhetik der Hochscholastik und der neuen Kunst der Gotik zu konstruieren (Kunstgeschichte als Geistesgeschichte, S. 102 und passim). Ich halte weder eine subjektive noch eine objektive (unbewußte) Übereinstimmung für möglich. Es fehlt dazu an den Voraussetzungen: an einer selbständigen ästhetischen Reaktion und einer selbständigen ästhetischen Reflexion. Was schon innerhalb der Antike nicht gelingt, ästhetische Reflexion und Wandel der Stile in Übereinstimmung zu setzen, da die wichtigsten Gedankenmotive unverändert sich erhalten, das gelingt auch nicht im Mittelalter. Wohl prägt sich der gewaltige Umsturz, der im 13. Jahrhundert sich ereignet, auch in den Formen des Denkens aus, ebenso wie im Stil der gleichzeitigen Kunst. Aber nicht die ästhetischen Begriffe muß man betrachten, wenn man diesen Parallelismus erkennen will. Man muß sich an die metaphysischen Zentralbegriffe wenden. In der ästhetischen Reflexion bleibt die antike Überlieferung vorherrschend. Eine Entsprechung zwischen der ästhetischen Theorie und dem Stil der Kunst läßt sich erst von Alberti an feststellen.

c) Dante.

Dem Gehalt seines Werkes nach gehört Dante zum Mittelalter; dem Stile nach, in dem er diesen Gehalt ausprägt, ist er der erste Mensch einer neuen Zeit (vgl. unten S. 67 f.).

Die Metaphysik des Lichtes und der höchsten Liebe, die Ästhetik des *summum bonum* (wenn dieser Ausdruck erlaubt sein soll) ist in der göttlichen Komödie überall vorausgesetzt.

La divina bontà, che da sè sperne
Ogni livore, ardendo in sè scintilla
Sì, che dispiega le bellezze eterne.
(Parad. VII, 64 ff.)

Luce intellettual piena d'amore,
Amor di vero ben pien di letizia,
Letizia che trascende ogni dolzore.
(Parad. XXX, 40 ff.)

Wenn Dante in den theoretischen Schriften das ästhetische Problem streift, dann äußert er sich in Übereinstimmung mit der Scholastik. Aber er tut es nicht, ohne einen persönlichen Zusatz zu machen. Von der Seele sprechend sagt er, daß sie durch körperliche Organe handle, und dann richtig handle, wenn der Körper in allen seinen Teilen richtig und angemessen gebaut ist. „Und wenn er richtig und angemessen gebaut ist, dann ist er schön im Ganzen und in den Teilen; die gehörige Ordnung unserer Glieder erregt eine Lust von ich weiß nicht was für einer wunderbaren Harmonie ..." (*E quando egli è bene ordinato e disposto, allora è bello per tutto e per le parti; chè l'ordine debito delle nostre membra rende un piacere di non so che armonia mirabile* ... Convivio, c. 25).

d) Ficino. Lomazzo.

Nichts kann die Kontinuität zwischen Mittelalter und Renaissance in bezug auf die Lehre vom Schönen deutlicher machen als die Tatsache, daß noch Marsiglio Ficino einen Kommentar zu der Schrift des Dionysius über die göttlichen Namen verfaßt hat. Es will so gar nicht zu der herkömmlichen Auffassung der Renaissance passen, daß Ficino darin „mittelalterlicher" denkt als das Hochmittelalter, daß sein Begriff der Schönheit spiritualistischer, körperfeindlicher ist als der der Hochscholastik. Der Grund dafür ist einfach: Ficino ist extremer Neuplatoniker, die Hochscholastik dagegen steht unter dem Einfluß des Aristoteles. Der Aristotelismus aber erzieht zur Achtung der Sinnenwelt.

Die Hochscholastik ist zu einer Ästhetik lediglich insoweit gekommen, als sie neuplatonisches Gedankengut aufgenommen hat. Von Aristoteles aus war für sie eine Ästhetik nicht zu gewinnen, weil es die Kunst (im engeren Sinne) als eigenes Seinsgebiet für den theoretischen Menschen des Mittelalters nicht gab. Zudem war die einzige Aristotelesstelle (Met. XII, 3; s. unten S. 51), die eine Anregung hätte geben können, durch Alberts Kommentar, der *καλόν* durch *bonum* wiedergab, zugedeckt worden. (Nach Grabmann a. a. O. S. 31 f.). Die Feststellung Grabmanns, daß die

späteren Aristoteles-Erklärer nominalistischer Richtung sich über die Schönheit geistiger und körperlicher Art wenig oder überhaupt nicht geäußert haben (a. a. O. S. 21) ist von geistesgeschichtlicher Tragweite. Sie bestätigt unsere These, daß die Gegenbewegung zur Metaphysik der Schönheit von Aristoteles ausgeht. Der „Nominalismus" aber, der auch am Ende des Mittelalters eine Ästhetik nicht hervorbringen konnte, weil die Kunst noch immer nicht „Gegenstand" war, hat erst im 19. Jahrhundert die Ästhetik des Stilbegriffs erzeugt.

Die Gründung der Academia Platonica in Florenz (1470) durch Cosimo de' Medici ist für die Geschichte der Ästhetik von nicht geringer Bedeutung. Ohne diese Gründung und die Werke, die aus ihr hervorgingen, wäre die alte Schönheitsmetaphysik unter dem neuen Ansturm des Aristotelismus im 16. Jahrhundert vielleicht begraben worden, und die Kunsttheorie hätte allein das Feld behauptet.

Gemistos Plethon und Marsiglio Ficino, die führenden Geister der „Akademie", sagen Platon, aber meinen Plotin, durch den nach ihrer Ansicht die Weisheit des Pythagoras und des Platon uns erst enthüllt worden sei. Ficino übersetzt Plotin ins Lateinische (Florenz 1492): mit dieser Tat beginnt jene Nachexistenz des Neuplatonismus, die in der Ästhetik der deutschen Klassik und in dem philosophischen System Hegels ihren späten Höhepunkt erreicht.

Die Bedeutung der Kommentare Ficinos zum Symposion, zum Phaidros und zu den Enneaden für die Geschichte der Schönheitstheorie ist von Panofsky erschlossen worden. (Zum folgenden: „Idea" S. 28ff.) Es ist, dem Charakter des Neuplatonismus entsprechend, mehr ein priesterlicher als ein philosophischer Geist, der durch die florentinische „Akademie" weht. Die Ideen sind als die „wahren Substanzen" dem Geiste Gottes immanent; die irdischen Dinge sind nur ihre Abbilder. Erkenntnis ist dem Menschen lediglich dadurch möglich geworden, daß seine Seele von ihrer überirdischen Präexistenz her Eindrücke der Ideen bewahrt, gleichsam Funken des göttlichen Urlichts, die beinahe erloschen sind, aber durch Lehre wieder zum Leuchten gebracht werden können. Der ästhetische Zug des neuplatonischen Systems macht sich geltend, wenn Ficino für diese Theorie des Erkennens vor allem auf die Erkenntnis des Schönen verweist. Die dem Geiste eingeprägte Idee des Schönen setzt uns in Stand, das sichtbare Schöne zu erkennen und zu beurteilen. Was wir in dieser Erkenntnis genießen, der Triumph des *εἶδος* über die Materie, ist letztlich ein Sieg der göttlichen Vernunft. Daß die Schönheit wiederum als „Strahl" vom Angesicht Gottes bezeichnet wird, ist selbstverständlich.

Ficino schließt sich an Plotin nicht nur der allgemeinen Stimmung nach aufs engste an, sondern auch in den Einzelheiten. Die Herrschaft der Form über die Materie wird von ihm auf die Formel gebracht: *imperium formae super subiectum* (Panofsky, Idea, S. 94). Da *subiectum* (*ὑποκείμενον*) soviel wie Stoff (Materie) bedeutet, so ist dies die erste Formulierung der späteren klassischen Schönheits- und Kunsttheorie innerhalb der Neuzeit.

Im Symposionkommentar widerlegt Ficino in engstem Anschluß an Plotin die Meinung, daß die Schönheit in der Wohlordnung aller Teile bestehe. Die Vorstellung von dem einfachen, qualitativen Wesen der Schönheit, die allein der Lichtmetaphysik völlig entspricht, scheint hier die überlieferten Elemente der antiken Maßästhetik wieder auszuschalten zu wollen. Allein der Plotiniker der Renaissance ist nicht gesonnen, die Maßästhetik preiszugeben. Er ersinnt zur Rettung der Proportion eine Art „Schematismus": zwischen die unkörperliche Schönheit der Idee und die Schönheit der Körper schieben sich Mittelglieder ein (*preparazioni incorporali*), deren Charakteristik zu ermöglichen die Maßästhetik gut genug ist. Ziel der Untersuchung ist der Nachweis, daß die Schönheit ein Geschenk von oben ist. Die der Schönheit eigentümlichen Maßbestimmungen

werden zwar anerkannt, aber nur um als Beweismittel für den unkörperlichen Charakter der Schönheit zu figurieren. Vergleicht man diese neue Unterordnung des maßästhetischen Elementes mit der koordinierenden Einordnung desselben Elements in der Epoche der Hochscholastik, so läßt sich ein fanatischer Zug in jener nicht verkennen. Hier präludiert schon die Theologie einer Kirche, die nicht mehr die „katholische“, germanisch-romanische Kirche des Mittelalters ist. Die Theologie der Gegenreformation kündigt sich an. Man ist kaum überrascht, Ficino als wichtigste Quelle des Theoretikers der Kunst der Gegenreformation, des Manierismus, wiederzufinden. (Der Nachweis der Abhängigkeit Lomazzos von Ficino wurde durch Panofsky erbracht. Idea, S. 52ff.)

Die Tendenz dieser neuen, gleichsam nicht mehr naiven Metaphysik des Schönen geht dahin, die Symmetrie von einem höchsten Prinzip, d. h. von Gott abzuleiten. Charakteristischerweise äußert sich der neue Geist nicht sowohl positiv in einer neuen Bestimmung der Schönheit als vielmehr negativ in einer neuen Akzentuierung des neuplatonischen Begriffs der Häßlichkeit. Für den aristotelisch-scholastisch eingestellten Zuccaro (vgl. unten S. 78f.) ist die Materie ein „durchaus geeignetes und willfähriges Substrat der Idee“, sei es der menschlichen des Künstlers oder der göttlichen. Bei den neuplatonischen Theoretikern des Manierismus dagegen erscheint die Materie als ein widerstandleistendes Prinzip des Bösen und Häßlichen. „Die *prava disposizione della materia* ist es nunmehr, die die Fehler oder Irrtümer der natürlichen Erscheinung verursacht, und dem Künstler wird nun die Aufgabe, als ein ‚Verwalter der göttlichen Gnade‘, wie es bei einem dieser Autoren geradezu heißt, die Naturdinge auf ihren ursprünglichen, von ihrem ewigen Schöpfer beabsichtigten Zustand zurückzuführen“ (Panofsky, Idea, S. 53).

Die Theologisierung des Schönheitsbegriffs äußert sich zugleich in der Form einer Theologisierung des Künstlerberufs. Die Tätigkeit des Künstlers wird als ein Kampf gegen die „Materie“ gedeutet — der Künstler wird ein Kollege des Priesters. Er hat gewissermaßen die Materie zu beschwören, und aus ihr das Urbild wieder herauszuzaubern, das sie aufgenommen hat, und gleichsam nur widerwillig wieder hergibt. Formal liegt die nämliche Synthese vor zwischen dem Begriff der Kunst und dem Begriff der Schönheit, die auf einer anderen Ebene von Zuccaro und Bellori vollbracht wird (vgl. unten S. 83). Die Idee der Schönheit, die jahrhundertelang im wesentlichen unabhängig von der Theorie der Kunst geblieben war, wird nun zum Hauptinhalt der Kunstlehre. G. P. Lomazzo vollbringt die Synthese (Trattato dell' arte della pittura, scoltura et architettura. 1585. Idea del Tempio della pittura. 1590). Vorsichtig und mit weiser Zurückhaltung hatte in der Frührenaissance Alberti den Begriff der Schönheit in eine Beziehung zur Kunst gesetzt. Jetzt wird durch Lomazzo in letzter Konsequenz des Neuplatonismus die Kunst von der Idee der Schönheit verschlungen. „Ficino, sagt Panofsky, hatte sich in seinen Schriften wohl um die Schönheit, nicht aber um die Kunst gekümmert, und die Kunsttheorie hatte sich bisher nicht um Ficino gekümmert — nun aber stehen wir vor der geistesgeschichtlich denkwürdigen Tatsache, daß die mystisch-pneumatologische Schönheitslehre des Florentiner Neuplatonismus, nach dem Verlauf eines vollen Jahrhunderts, als manieristische Kunstmetaphysik wiederaufersteht“ (Idea, S. 55). Diese Tatsache ist weniger auffallend als Panofsky anzunehmen scheint. Die Annäherung und Abstoßung zwischen Schönheitsmetaphysik und Kunsttheorie ist vielmehr das geheime Gesetz, das der Ästhetik als Geistesgeschichte in der Vergangenheit zugrunde liegt.

e) Bruno.

Nicht der Geist der Renaissance schlechthin, wohl aber der der neuplatonischen Richtung innerhalb der italienischen Renaissance verdichtet sich in der Person und in der Wirkung Giordano Brunos. Die Stellung dieses Mannes zwischen Mittelalter und Neuzeit, zwischen der florenti-

nischen Akademie, ihrem Plotinismus und Kabbalismus auf der einen Seite, der Naturansicht der Neuzeit und dem wiedererweckten Aristotelismus auf der andern ist eine höchst bedeutende. Weit über sein Jahrhundert hinaus wirkt Bruno auf den deutschen Idealismus ein. Den stärksten Einfluß hat er als ästhetischer Denker ausgeübt.

Das im Mittelalter nicht vorhandene Problem der „schönen" Kunst wird im 14. Jahrhundert wenigstens gesehen. Die Ästhetiker der Renaissance denken freilich noch nicht daran, die Kunst als eine bloße Verwirklichung der Schönheit aufzufassen. Sie bleiben bei der Vorstellung einer gewissen Beziehung zwischen Kunst und Schönheit stehen, und darin liegt ihre Weisheit. In der der Renaissance folgenden Epoche wird das abgemessene Verhältnis zwischen beiden gelöst, die Schönheit wirft sich zum Herren der Kunst auf. Diese wird zunächst, bei den Ästhetikern des Manierismus, zur demütigen Dienerin der Schönheit; bei Giordano Bruno dagegen tritt die künstlerische Tätigkeit, universal aufgefaßt, in den Mittelpunkt, empfängt jedoch allen Sinn und Gehalt durch den Schönheitsbegriff. Bruno führt die im Neuplatonismus angelegte Möglichkeit durch, die Metaphysik des Einen und Schönen von dem aristotelischen Begriff der *ποίησις* aus zu interpretieren.

Bruno ist der Philosoph des „Lebens" im Sinne Plotins, d. h. der Philosoph der Seele und des Geistes. Er läßt jedoch das „Eine" in die Welt sich ergießen und zur Weltseele aufschwellen. (Geschichtlich betrachtet ein Wiedererwachen des von Plotin überwundenen stoischen Immanenzgedankens.) Wie sehr er dabei Neuplatoniker bleibt, ist aus seiner Stellung zum Begriff der Symmetrie zu erkennen. Die uralte Lehre von der Maßnorm wird von ihm einmal als dem Orpheus zugehörig erwähnt, der die universale Vernunft (*l' intelletto universale*) das „Weltauge" nenne, „weil sie alle Dinge der Natur innen und außen sieht, damit alles nicht nur innerlich, sondern auch äußerlich sich in der ihm eigentümlichen Symmetrie erzeuge und erhalte" (De la causa, 2. Dial. Op. it. I, S. 174). Plotin, heißt es weiter, nenne sie den Vater oder den ersten Erzeuger. Von Bruno selbst aber werde sie der „innere Künstler" (*artefice interno*) genannt. — Wir sollen uns den inneren Künstler also wohl zugleich als äußeren Künstler vorstellen. Dieser Forderung entspricht jedoch die Durchführung des Gedankens nicht. Ganz wie bei Plotin tritt die innere Formkraft beherrschend hervor. Um Festigkeit und Bestand zu haben, heißt es im Vorwort der Eroici furori, müssen alle Dinge des Universums Gewicht, Zahl, Ordnung und Maß haben, damit sie mit Gerechtigkeit und Vernunft verwaltet und regiert werden können (Op. it. II, S. 290). Das Universum unterliegt dem Gesetz der Adrastea (eine plotinische Wendung), und nur diejenigen vermögen der „geistigen Sonne" sich zu nahen, die mit der göttlichen inneren Harmonie und der Symmetrie der Gesetze, die allen Dingen innewohnt, sich in Einklang setzen (ib. S. 334). Daß dies lediglich eine rhetorische Einfügung des Begriffs der

Symmetrie in dasjenige System bedeutet, das ihm seinen eigentlichen Wert genommen hat, wird durch die Fortführung klar erwiesen. Alle heroisch und nicht bloß animalisch Liebenden haben die Gottheit zum Gegenstand (ihrer Liebe), streben zur göttlichen Schönheit, die sich zunächst den Seelen mitteilt und in ihnen widerstrahlt (*risplende*); von ihnen aus, besser durch sie teilt sie sich erst den Körpern mit. Daher kommt es, daß das richtige Gefühl (*l' affetto ben formato*) die körperliche Schönheit nur so weit liebt, als sie Anzeichen (*indice*) der Schönheit des Geistes ist. „Es ist immer eine gewisse Geistigkeit, die wir in ihm erblicken, was uns am Körper anzieht; ihr Name aber ist Schönheit. Diese besteht nicht in größeren oder geringeren Abmessungen, nicht in bestimmten Farben oder Formen, sondern in einer gewissen Harmonie und in einem Zusammenklang der Glieder und der Farben.“ (*Anzi quello che n'innamora del corpo, è una certa spiritualità, che veggiamo in esso, la qual si chiama bellezza; la qual non consiste nelle dimensioni maggiori o minori, non nelli determinati colori o forme, ma in certa armonia e consonanza de membri e colori*. ib. S. 336.) Es werde dies bewiesen durch die Verwandtschaft des Geistes mit den schärfer und durchdringender wahrnehmenden Sinnesorganen.

Wir sehen hier denselben Versuch unternommen, den wir bei Ficino fanden. Es handelt sich darum, unter Festhaltung des plotinischen Begriffs der „inneren Form“ der äußeren Form eine gewisse Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Dieser Versuch muß an der unausweichlichen Dialektik des einmal angenommenen Gegensatzes von „außen“ und „innen“ immer wieder scheitern. Seinen terminologischen Ausdruck findet dieses Scheitern in der Ersetzung des klaren Symmetriebegriffs durch die gänzlich unbestimmt bleibenden Begriffe *armonia* und *consonanza*.

Die Vermischung platonischer und aristotelischer Begriffe, die für den Neuplatonismus so charakteristisch ist, hat vielleicht niemals einen bündigeren Ausdruck gefunden als in den Worten Brunos: die Form verbindet sich mit der Materie des Universums in der Weise, „daß die Natur des Körpers, die an sich nicht schön ist, soweit sie vermag an der Schönheit teilnimmt, insofern es ja keine Schönheit gibt, die nicht in einem gewissen Ansehen (*specie*) oder einer Form bestünde, und keine Form, die nicht von der Seele hervorgebracht wäre“. Und zwar tragen die Formen aller Dinge die Form der Seele an sich, alle Dinge sind also beseelt (*animato*). (De la causa, 2. Dial. I, S. 179.) Daraus folgt, obwohl es nicht ausgesprochen wird, daß auch alle Dinge in irgendeinem Grade schön sind. — Das aristotelische Prinzip der Form wird mit dem platonischen Prinzip der Idee verbunden, und daraus entsteht der ästhetische Idealismus. Der Geist (*spirito*) ist die wahre Wirklichkeit (*atto*) und die wahre Form aller Dinge; die Seele (*anima*) ist der Materie vorgesetzt und herrscht (*signoreggia*) in dem Zusammengesetzten, sie bewirkt die Verbindung und den Bestand der Teile (ib. S. 183). Wir haben also, so faßt Bruno zusammen, ein inneres Formprinzip (*principio intrinseco formale*), das ewig und für sich bestehend ist. Nur Sophisten halten die Substanz für vergänglich, weil sie fälschlich Substanz nennen, was aus der Zusammensetzung hervorgeht. Aber das ist nur ein Akzidens, das sich in nichts auflöst. Sie sagen, das sei wahrhaft der Mensch, was aus der Zusammensetzung hervorgeht, das sei wahrhaft die Seele, was entweder die Vollkommenheit oder die Energie (Entelechie) des lebenden Körpers ist, oder gar nur eine Sache, die aus einer bestimmten Symmetrie (*certa simmetria*) der Leibesbeschaffenheit (*complessione*) und der Glieder hervorgeht (ib. S. 184).

Alles wird auf die Entgegensetzung einer unfaßbaren Seele und eines beseelten Gefüges zugespitzt. Daß die Seele kein Maß hat, dieser Grundgedanke alles entgrenzenden Denkens erfährt am Schlusse des Dialogs eine geistreiche Formulierung. Welt, Seele und Gottheit sind ganz gegenwärtig im ganzen und in jedem Teil. Dies hat man sich nicht körperlich und räumlich (*corporalmente e dimensionalmente*) vorzustellen, sondern in der Weise, wie eine Stimme ganz in einem ganzen Zimmer ist (*tutta in tutta una stanza*) und in jedem Teil desselben, denn man versteht sie überall ganz. So werden die Worte, die ich jetzt spreche, ganz von allen verstanden — das Wortspiel mit *tutto* und *tutti* geht unübersetzbar weiter — auch wenn tausend anwesend wären; und wenn meine Stimme die ganze Welt erreichen könnte, wäre sie als ganze für das Ganze da (ib. S. 189). — Mag die geheimnisvolle Gegenwart des Lautes immerhin schon von Plotin zu dem Nachweis verwendet worden sein, daß die Seele ein Ganzes in sich selbst ist und doch zugleich in vielen erscheint (Enn. VI, 4, 12) — die Art, wie der Gedanke hier durch Bruno verwendet wird, zeigt eine Zuspitzung an. Das Vorgefühl von der Auflösung jeder auch nur phänomenal-symmetrischen sichtbaren Gestalt durch Manierismus und Hochbarock, die Ahnung der großen Jahrhunderte der Musik, die im Anzuge sind, scheint in dieser Zuspitzung enthalten. Nichts kann dem klaren körperlichen Gegenwartsbewußtsein und dem Maßgefühl der Renaissance mehr widersprechen als dieser Schluß des Dialogs mit seiner intensiven Vergegenwärtigung der geheimnisvollen Allgegenwart des körperlosen Tons.

Das Universum ist eins, unendlich, unbeweglich; es bewegt sich nicht von Ort zu Ort (*localmente*), weil es nichts außer sich hat, wohin es sich begeben könnte, da es eben alles ist. Es kann nicht kleiner oder größer werden, denn es ist unendlich; dem Unendlichen kann weder etwas hinzugefügt, noch kann von ihm etwas weggenommen werden, denn das Unendliche hat nicht Teile, deren Verhältnis zueinander bestimmt werden könnte (*per ciò che lo infinito non ha parti proporzionabili.* 5. Dial. I., S. 239). — Das formzersprengende Denken erreicht in diesen Sätzen den Höhepunkt. Sie sind der Inbegriff der „Philosophie" eines mehr literarisch als philosophisch gerichteten Mannes. Hier zum ersten Male finden wir den modernen Typus des Priesters ohne Kirche rein ausgebildet. Philosophie, von der Theologie inspiriert, der Begriff des „unendlichen" Lebens und des „absoluten" Geistes: es ist das Vorspiel des deutschen Idealismus und der modernen Lebensphilosophie. Was der geniale Literat Bruno vorträgt, ist echte Philosophie des Lebens: nie kann das Unendliche von einer Form eingefangen und gehalten werden, es ist Einheit schlechthin, es hat keine vergleichbaren Teile. Von der Renaissance war die Schönheit in die „Vergleichlichkeit" gesetzt worden (Dürer). An der Schwelle des Barock sieht Bruno das Wesen der Schönheit in der Unvergleichlichkeit.

Ein Schriftsteller, der den Begriff des Einen, des Unendlichen, der Seele, der inneren Form verstanden hatte, muß im 16. Jahrhundert notwendig zum Verkünder des Genies werden. Unmittelbaren Anlaß gibt der neue Aristotelismus: die „Poetik“ wird übersetzt und kommentiert, Scaligers Poetik ist 1561 erschienen. „Da gibt es Regulisten (*regolisti*) der Poesie, heißt es im ersten Dialog der *Eroici furori*, die mit Mühe und Not gerade noch Homer als Dichter durchlassen, von denen aber ein Virgil, Ovid, Martial, Hesiod, Lucrez und noch viele andere unter die Zahl der Reimschmiede (*versificatori*) versetzt werden, weil sie sie alle an den Regeln der aristotelischen Poetik messen.“ Diese „Bestien“ übersehen ganz die Einzigartigkeit und Unvergleichlichkeit des „heroischen“ Dichters. Homer war in seiner (angeborenen) Art (*nel suo geno*) nicht ein Dichter, der von Regeln abgehangen hätte, er ist vielmehr die Ursache der Regeln (*è causa delle regole*); Regeln mögen für jene gut sein, die sich mehr geeignet fühlen nachzuahmen als zu erfinden. Sie sind auch nur von einem gesammelt worden, der nicht selber Dichter von irgendeinem Charakter (*sorte*) war, sondern es nur verstanden hat, die Regeln dieses einen Charakters (nämlich des homerischen) zu sammeln, zum Gebrauch für einen, der nicht ein anderer Dichter werden wollte, sondern einer wie Homer; der nicht der eigenen Muse folgte, sondern als Affe der Muse eines andern (*scimia de la musa altrui*) auftrat (II, S. 310).

Das Schimpfwort des Mittelalters für den Künstler war, er sei der Affe der Natur (vgl. unten S. 61). Die ausgehende Renaissance, die den Künstler in seinem Stolze gesehen hat, prägt das neue Schimpfwort vom „Affen der Muse eines andern“. Klarer und entschiedener ist das Verhältnis des Genies zu den Regeln auch später nicht geschildert worden. (Freilich sagt Bruno kaum etwas, das nicht auch schon der Verfasser von περὶ ὕψους gewußt hätte.) Scaliger, der den Poeten einen „anderen Gott“ (*alter deus*) nennt, ist von ganz anderen Voraussetzungen her zu einer ähnlichen Begriffsbestimmung des Künstlers gelangt.

Nicht zufällig erreicht das entgrenzende Denken in der Erfassung der Eigenart des Genius einen Höhepunkt: „Du schließest ganz richtig, daß die Poesie nicht von den Regeln geboren wird, es sei denn in Hinsicht auf nebensächliche Äußerlichkeiten. Vielmehr leiten sich die Regeln von der Poesie ab: und deshalb gibt es ebensoviele Gattungen und Arten (*geni e specie*) wahrer Regeln, als es Gattungen und Arten wahrer Poeten gibt.“ „Woran werden dann aber die wahren Poeten erkannt?“ frägt der Mitunterredner. „Am Gesang der Verse; außerdem daran, daß dieser Gesang uns entzückt oder belehrt, oder belehrt und entzückt zugleich“ (II, S. 310f.).

In dem Gegensatz Poet-Versificator tritt noch einmal der Gegensatz zwischen der „inneren Form“ und den „Proportionen“ vor uns hin. Die Ebene der grundsätzlichen Entscheidungen freilich ist jetzt verlassen. Die neue Erkenntnis trägt empirisch-psychologischen Charakter; es läuft lediglich auf eine Rechtfertigung der Mannigfaltigkeit menschlicher Anlagen und Begabungen hinaus. Die abschließende Formel ist, daß es ebensoviele Arten Dichter gibt und geben kann, als es gibt und geben kann menschliche Weisen zu empfinden und zu erfinden“ (*che sono e possono essere tante sorte de poeti, quante possono essere e sono maniere de sentimenti ed invenzioni umane.* II, S. 311).

Literatur. Zur „Lichtmetaphysik“ im Mittelalter: Cl. Baeumker, Witelo. 1908. S. 357—514. M. Grabmann, Des Ulrich Engelberti von Straßburg O. Pr. († 1277) Abhandlung *De pulchro.* Sitz.-Ber. München, Phil.-hist. Kl. 1926. 5. Abhdl. H. Janitschek,

Die Kunstlehre Dantes und Giottos Kunst. 1892. E. Panofsky, „Idea“, 1924. K. Borinski, s. oben S. 17. Julius Schlosser, Die Kunsttheorie. 1924. Über Lomazzos Trattato dell' arte della pittura, scultura et archittetura (1585) vgl. K. Birch-Hirschfeld, Die Lehre von der Malerei. G. Bruno, Opere italiane. Her. v. Gentile. 1907 f.

ZWEITER ABSCHNITT: DER BEGRIFF DER KUNST.

I. ARISTOTELES.

Nicht eine Lehre von der Schönheit, sondern eine Lehre von der Kunst hat Aristoteles begründet. Dieser Kunstlehre ist nicht das glänzende Schicksal der platonischen Schönheitsmetaphysik beschieden gewesen. Es liegt in der Natur der aristotelischen Fragestellung, daß sie weniger leicht zugänglich ist, daß sie vor allem von den Schwärmern nicht verstanden werden kann, die sich Platon, der daran unschuldig ist, so gern angehängt haben. Es fehlt der Kunstlehre der begeisterte ϑίασος. Nicht weil sie „nüchtern“ wäre: richtig behandelt führt sie wie jede philosophische Wissenschaft zur Erkenntnis des Seins.

Aristoteles hat nicht nur eine allgemeine Lehre vom Sein und eine Lehre vom Handeln ausgebildet, sondern auch eine Lehre von der Kunst, das Wort im umfassendsten Sinne genommen. Über der äußerlichen, dem Inhalt der Lehrschriften folgenden Einteilung in Physik, Metaphysik, Ethik und Logik hat man die von Aristoteles an gewichtigen Stellen selbst erwähnte und gut begründete Einteilung der Wissenschaften in praktische, poietische und theoretische (ἐπιστήμη πρακτική, ποιητική, ϑεωρητική) mit Unrecht zurückgesetzt (Met. V, 2; 1026; in anderer Reihenfolge Top. VIII, 1, 156). Für die poietische Wissenschaft sind nur die Grundlinien bei Aristoteles gezogen. Die Intention ist erkennbar, die Ausführung fehlt. Auch machen sich die Lücken der Überlieferung hier schmerzlich fühlbar. Trotzdem ist die Wirkung der Philosophie der ποίησις eine gewaltige gewesen. Durch die Jahrhunderte hindurch zieht sich die Spur dieser Philosophie, die in ihrer Einheitlichkeit weniger leicht erkennbar ist als die Metaphysik des Schönen, ihrer Bedeutung für das wissenschaftliche Erkennen nach jedoch jene überragt.

Zu warnen ist vor dem tausendmal vergeblich wiederholten Versuch, die aristotelische Kunstlehre im engeren Sinne aus den Resten der Poetik zu gewinnen. Nur wenn verstanden ist, was Kunst überhaupt bei Aristoteles bedeutet, kann versucht werden, die erhaltenen Ausführungen über die Dichtkunst zu deuten. Für die Kunstphilosophie des Aristoteles grundlegend sind die Physik, die Metaphysik, die Politik und die Rhetorik. Dabei ist die Politik von besonderer Wichtigkeit, besonders in ihrem ersten, dritten und achten Buche.

Es muß ferner auf die Verfehltheit des Unternehmens ausdrücklich aufmerksam gemacht werden, die bei Aristoteles fehlende Abgrenzung zwischen der Kunst überhaupt und dem, was spätere Zeiten „schöne Kunst“ genannt haben, also zwischen der Kunst im weiteren und im engeren Sinne, dadurch zu erschleichen, daß man die spätere Lehre einfach für aristotelisch ausgibt. Für eine solche Unterschiebung fehlt auch die kleinste

Stütze in der aristotelischen Terminologie. (Dieser Nachweis wurde erbracht durch das Buch von A. Döring: Die Kunstlehre des Aristoteles. 1876.) Es verrät sich in der Erfindung einer aristotelischen „schönen Kunst" die der Geschichte des ästhetischen Problems gänzlich unangemessene Vorstellung, daß die Ästhetik uns schon aus dem Altertum lediglich als eine „Philosophie des Schönen" überliefert sei, während doch kein anderer als Aristoteles der Inaugurator einer mächtigen Gegenströmung ist.

Im höchsten Grade unwahrscheinlich ist es, daß sich unter den verloren gegangenen Schriften des Aristoteles auch eine Untersuchung über das Schöne befunden habe. Denn Aristoteles hat wohl die Natur, die Seele, den Staat, das menschliche Handeln, die Formen der Rede und des Denkens, der Dichtkunst und des Seins überhaupt untersucht, niemals aber hat er „das Logische" oder „das Seelische" oder „das Politische" zum Gegenstand einer Untersuchung gemacht. Ebensowenig hätte das mit „dem Schönen" geschehen können, dessen Begriff für die platonische Philosophie so bezeichnend ist. Die Stelle des Systems, an welcher man eine Lehre vom Schönen suchen zu müssen glaubt, ist durch den Begriff Kunst schon besetzt. Wie es nicht möglich ist. mit der Methode des Aristoteles den Begriff „des Schönen" zu denken, so ist es nicht möglich, dem Begriff der Kunst in Platons System eine Stelle der Art zu geben, wie es in der oben angeführten Einteilung durch Aristoteles geschieht. Die „metaphysische" Unterscheidung zwischen den ὄντα und dem ὄντως ὄν verschlingt alle anderen möglichen Unterscheidungen. Im Bereiche des ὄντως ὄν gibt es keine Seinsunterschiede, im Bereiche der ὄντα lohnt es sich nicht, welche zu machen. Weder aus Platons noch aus Plotins Schule ist eine Poetik oder eine Kunsttheorie hervorgegangen. Unter der Perspektive der Philosophie des Schönen bezöge sich eine solche Theorie nur auf ein „Äußeres". Das Äußere aber erscheint hier als belanglos und zufällig. Nur wenn man es nicht mit dem Makel der Zufälligkeit behaftet sieht, kann man es einer Theorie für würdig und fähig erachten.

Der Verlauf kann also nicht in der Weise vorgestellt werden: Platon hat die Idee des Schönen entdeckt, Aristoteles hat sich, künstlerisch weniger begabt und seiner „empirischen" Richtung entsprechend, für die Metaphysik des Schönen nicht interessiert, oder aber es ist eine Abhandlung von ihm darüber verloren gegangen. Erst durch Plotin sei dann die Philosophie des Schönen fest gegründet worden, und seitdem sei die Ästhetik dagegen gesichert, in positivistische und naturalistische Lehren zu verfallen. Durch die neuplatonische Philosophie sei der schöpferische Geist des Künstlers, die belebende Seele in ihr Recht eingesetzt worden. So wenig wie der Baum zugleich Blüten und Früchte trage, ebensowenig, meint F. Koch im Sinne der bisherigen Auffassung, dürfe man von Plotin die Bestimmung des „Technischen" der inneren Form verlangen (F. Koch, Goethe und Plotin. 1925, S. 139).

Diesem Schema: neuplatonische Innerlichkeit auf der einen Seite, Äußerlichkeit einer formalen Kunsttheorie auf der andern liegt nichts anderes als die neuplatonische Philosophie selbst zugrunde. Es ist jedoch nicht fruchtbar, mit Wertunterscheidungen wie „innerlich" und „äußerlich" zu definieren. Plotin ist kein „innerlicherer" Kunstphilosoph als Aristoteles, sondern Aristoteles ist ein wissenschaftlicher Philosoph, Plotin aber ist ein Lehrer der Erlösung. Nicht um verschiedene psychologische Verhaltungsweisen handelt es sich hier, sondern um philosophische Methoden. Der Gegensatz eines entgrenzenden und eines formanalytischen Denkens, wie er uns in unübertrefflicher Anschaulichkeit in Plotin und in Aristoteles entgegentritt, hat durch zwei Jahrtausende hindurch seine Aktualität nicht verloren. — Weder im Altertum noch in der neueren Zeit hat sich neuplatonisches Denken jemals der Kunsttheorie zugewendet. Theorie der Kunst ist eben etwas anderes als Bestimmung der zur inneren Form gehörigen Technik. In der Trennung von „Technik" und „innerer Form" liegt schon eine Theorie, und zwar diejenige Theorie der Kunst, die der Metaphysik des „Schönen" entspricht. In eben dieser Theorie liegt die schwerste aller Gefahren für eine Erkenntnis der Kunst verborgen: sie ist es, die mit Notwendigkeit dahin führt, daß auf dem Wege der „Vergeistigung" und „Verinnerlichung" das wirkliche Kunstwerk in seelenhafte

Form und technische Erscheinung auseinander gerissen wird. Hierauf ist die Unfruchtbarkeit aller neuplatonischen Begriffe in bezug auf die Kunsterkenntnis gegründet. Niemals hat ein Platoniker sich den Formen des Kunstwerks und dem Problem der Kunstgeschichte zugewendet; und wenn Goethe und Schiller aus ihrer neuplatonischen Gedankenwelt heraus sich einmal dem wirklichen Kunstwerk zuwandten, dann vergaßen sie ihre metaphysischen Formeln und griffen zum Aristoteles.

Zwischen der Metaphysik des Schönen und der Theorie der Kunst besteht ein Antagonismus, der in die Tiefe des philosophischen Problems überhaupt hinabreicht. Es ist vollkommen richtig, wenn ein neuerer Ästhetiker sagt: jemand könnte ein vollständiges System der Ästhetik aufstellen, ohne von dem Dasein einer Dichtkunst, einer Musik, einer Malerei zu wissen (M. Dessoir, Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft, 2. Aufl. 1923, S. 59[1]). Der Neuplatonismus hat das Ästhetische verselbständigt und eben dadurch den kunstwissenschaftlichen Positivismus überhaupt erst in die Philosophie gebracht. Indem an dem einen Pol die innere Form sich bildet, bildet an dem andern sich die reine „Technik". Unzulässig ist es, diese Vorstellung der „äußeren Form" nun denjenigen zu unterstellen, die in der Metaphysik des „Schönen" nicht die Lösung des ästhetischen Problems zu erkennen vermögen.

Die überlieferte Ansicht von der ausschließlichen Bedeutung Platons für die Geschichte des ästhetischen Problems ist um so unvernünftiger, als gerade die „platonisierende" Philosophie Plotins den wichtigen Gedanken der Form (*εἶδος*) Aristoteles entnommen hat. Plotin setzt die Begriffe *εἶδος* (*μορφή*) und *ὕλη* dem heißen Klima der Ideenlehre aus und gewinnt so aus aristotelischen Gedankenkeimen ein dem griechischen Genius widersprechendes System, das durch die Mystik, mit dem es die Begriffe der Form und der Formung umgab, auf die Phantasie der christlichen Jahrtausende einzuwirken vermochte. Stimmungselemente konnte Plotin den platonischen Schriften entlehnen, die konstruktiven Begriffe entnahm er dem Aristoteles. Und nur deshalb konnte er sie so verwenden, wie er es getan hat, weil sie von ihrem Ursprung her zu einem Verständnis des Seins als Gestalt gehören. Daß Aristoteles der erste große Denker des Organismus ist, mag nicht ohne Zusammenhang mit der Tatsache sein, daß seine Grundbegriffe *εἶδος* und *ὕλη* heißen. Es ist denkbar, sein System als eine Philosophie der Gestaltung und Umgestaltung alles Seienden zu entwickeln. Wenn es je eine „ästhetische" Erklärung der Welt gegeben hat, dann ist es diese, wobei freilich das Wort „ästhetisch" in einem anderen als im gewohnten Sinne zu verstehen ist, weder „metaphysisch" noch formalistisch, sondern ontologisch.

---

[1]) Man könnte die Frage aufwerfen, mit welchem Rechte wir das Wort „Ästhetik" noch über den vorliegenden Beitrag setzen dürfen. Allein dieser Begriff hat ebenso eine engere und eine weitere Bedeutung wie etwa der Begriff Metaphysik. Wie Metaphysik *prima philosophia* bedeuten kann, aber auch „Metaphysik", so kann Ästhetik die „Lehre vom Schönen" bedeuten, aber auch die *prima philosophia* in Hinsicht auf die Erscheinung der Kunst.

Die Welt, die die Begriffe des Aristoteles erschließen, breitet sich im Lichte aus, ist eine Welt des Tages und der Formenbestimmtheit. Derselbe Denker, der den Begriff der Idee kritisiert, dem die Vorstellung einer Schönheit an sich völlig fernbleibt, prägt das Wort *εἶδος* in einen Terminus um, den die Philosophie seitdem nicht mehr entbehren kann — vor allem nicht die Theorie des Schönen, wenn sie sich auf das ihr von ihrem Ursprung her fremde Gebiet der Kunst begibt.

Das *εἶδος* ist bei Aristoteles seinsbegründend im Gebiete der Natur wie in dem der Kunst. Überall, wo ein Unbestimmtes zu „Etwas" wird in bezug auf ein Ordnendes, Gestaltendes, ist *ὕλη*, und *εἶδος* ist das, in bezug worauf es eine *ὕλη* gibt. Was die künstlichen Dinge von allen andern unterscheidet, ist der Umstand, daß ihr *εἶδος* nicht in ihnen selbst liegt. Das Kunstwerk ist dadurch von allen Naturgebilden getrennt, daß seinem Dasein ein Bild (Entwurf) in der Seele eines Hervorbringenden vorhergeht (*ἀπὸ τέχνης γίγνεται ὅσων τὸ εἶδος ἐν τῇ ψυχῇ.* Met. VI, 7, 1032a)[1]). Diese Definition der Kunst bezieht sich auf alles, was hervorgebracht wird, auf die Kochkunst und die Heilkunst so gut wie auf die Baukunst und die übrigen Künste. Das Prinzip des Hervorbringens im Hervorbringenden ist dabei entweder die Vernunft, oder die Geschicklichkeit, oder irgendein Vermögen (Met. V, 1). Das Hervorbringende und das Hervorgebrachte sind gleichartig (*ὁμοειδές* Met. VI, 7, 1032 a). In dieser Hinsicht ist kein Unterschied zwischen den Hervorbringungen der Natur und denen der Kunst. Der Unterschied besteht lediglich darin, daß bei der Kunst das *εἶδος* sowohl wie die materielle Ursache der Bewegung in einem andern ist. Auf das materielle Bewegende weist das Wort *ποιεῖν* hin (Met. VI, 7, 1032b). Es bezieht sich also auf die Arbeit, die Kunstfertigkeit und Geschicklichkeit. — Was von Natur oder durch Notwendigkeit geschieht, hat sein Prinzip in sich selbst; was aber durch Kunst geschieht, kann sein oder auch nicht sein, da sein Prinzip in einem andern liegt (Eth. Nic. VI, 4).

a) *Ποίησις — Τέχνη.*

Einen Gegensatz wie den des Hervorbringenden (*ὁποιῶν*) und des Hervorgebrachten (*τὸ ποιούμενον* Eth. Nic. VI, 4a) finden wir im Gebiete des Handelns nicht. Das Handeln (*πράττειν*) kehrt wieder in sich zurück, das Hervorbringen (*ποιεῖν*) hinterläßt ein selbständig Seiendes. Beim Handeln liegt das Ziel in der Tätigkeit des Handelnden selbst, beim Hervorbringen aber liegt es im Hervorgebrachten (Eth. Nic. VI, 5, 1140). Beim Handeln ist daher für die Beurteilung die Beschaffenheit des Handelnden ausschlaggebend, beim Hervorbringen kommt es für die Beurteilung allein auf die Güte des Hervorgebrachten an (Eth. Nic. II, 3, 1105).

Es ist zu unterscheiden zwischen dem, was *κατὰ φύσιν* und dem, was *κατὰ τέχνην* geschieht. *Τέχνη* bedeutet nicht nur Kunstübung, sondern auch das, worauf eine ausgebildete Kunstübung sich gründet, nämlich Theorie. Das entsprechende lateinische Wort *ars* bedeutet gleichsfalls Lehre, Wissenschaft. Als „Kunst" im umfassenden Sinne des Wortes, also mit Einschluß der Leistung wird *τέχνη* von Aristoteles definiert als „Verfassung,

---

[1]) *„ἡ γὰρ τέχνη ἀρχὴ καὶ εἶδος τοῦ γιγνομένου, ἀλλ' ἐν ἑτέρῳ."* De an. gen. II, 1, 734; vgl. ib. II, 4, 740. Ferner Met. XI, 3, 1070).

die mit Überlegung und Einsicht etwas bewirkt" (*ἕξις τις μετὰ λόγου ἀληθοῦς ποιητική*. Eth. Nic. VI, 4 1140a; hiezu Döring a. a. O., S. 49 f.). — Es scheint, daß Aristoteles auch Hervorbringungen, die der Forderung des *μετὰ λόγου ἀληθοῦς* nicht entsprechen, die z. B. dem Herkommen oder dem bloßen Instinkt ihr Dasein verdanken, anerkannt hat. Döring sieht das wohl mit Recht darin begründet, daß es bei der Kunst auf die Güte des Werkes ankomme und daß Überlegung und Einsicht nur so weit wichtig sind, als durch sie das objektive Resultat bedingt ist (Döring a. a. O., S. 72 f.). Jedoch erhebt sich das poietische Denken mit Notwendigkeit zur Theorie, genau so wie sich das praktische Denken in der Ethik, Ökonomik und Politik zu einer Theorie seiner selbst entfaltet. Hat der Arzt einmal festgestellt, daß dieses oder jenes Mittel in einer bestimmten Krankheit geholfen hat, so geht er zu dem Satze fort, daß es allen hilft. Aus derartigen induktiv gewonnenen allgemeinen Sätzen entwickelt sich ein System von Regeln, und damit ist die Theorie fertig (Döring a. a. O., S. 77). Alle diese Regeln sind streng auf einen einzigen Gesichtspunkt, den des Zwecks der betreffenden Kunst bezogen. Aristoteles hat uns in seiner Rhetorik ein Beispiel für eine methodische Kunstlehre hinterlassen. Wir haben an der Rhetorik, so sagt Döring mit Recht, „wenigstens ein Beispiel einer Kunstlehre im aristotelischen Sinne, das sich also den Theorien des ethischen Handelns in Ethik und Politik für das Gebiet der Kunst würdig zur Seite stellt" (a. a. O., S. 78). Und nicht mit Unrecht weist Döring an der gleichen Stelle darauf hin, welches Verdienst dem Aristoteles wegen der Zeitigung des Begriffs „Kunstlehre" zukommt. Alle die zahlreichen, in die modernen Sprachen übergegangenen Wörter auf -ik bringen uns dieses Verdienst in Erinnerung.

Mit der Bedeutung der *τέχνη* als Kunstlehre hängt es zusammen, daß „sozusagen für alle Künste" ein Unterschied gemacht werden kann zwischen dem Handwerker (*δημιουργός*) und dem Künstler (*ἀρχιτεκτονικός*). Außerdem gibt es noch solche, die sich in bezug auf Kunstlehren theoretisch vollkommen ausgebildet haben (*πεπαιδευμένος περὶ τὴν τέχνην*. Pol. III, 11, 1282 a). Der höchste Grad der Erfahrenheit in der Kunst, wie er durch Pheidias und Polyklet erreicht wurde, heißt Weisheit (*σοφία, ἀρετὴ τέχνης*. Eth. Nic. VI, 7, 1141 a). Es gibt Künste, die für den Menschen notwendig sind (*τέχναι πρὸς τἀναγκαῖα οὖσαι*) und andere, die zwar nicht notwendig sind, aber zur Unterhaltung dienen (*πρὸς διαγωγὴν οὖσαι*. Met. I, 1. 981 b). Die einen sind für den Gebrauch (Nutzen), die anderen für das Vergnügen; die einen sind zweckbestimmt, die andern zweckfrei. Die Erfinder der letzteren werden, weil ihre Erfindungen nicht dem Nutzen dienen, für „weiser" gehalten (ib.), nehmen also einen höheren Rang ein. Dieser Wertung entspricht die spätere Einteilung der Künste in niedrige („mechanische") und höhere („freie").

Vergnügen gewinnt der Mensch aus geschickten Nachahmungen. Es liegt also nahe, im Prinzip der Nachahmung das gesuchte Kriterium zur Unterscheidung der Kunst im engeren Sinne von der Kunst überhaupt zu suchen, und die Künste in nützliche und unterhaltende, d. h. nachahmende, einzuteilen. Das wäre jedoch nichts als ein Mißverständnis, wie die Untersuchung des Begriffs Nachahmung erweist.

b) *Μίμησις*.

Die Kunst setzt entweder ins Werk, was die Natur nicht zu vollbringen vermag, oder aber sie ahmt der Natur nach (*δλως ἡ τήχνη τὰ μὲν ἐπιτελεῖ ἃ ἡ φύσις ἀδυνατεῖ ἀπεργάσασθαι, τὰ δὲ μιμειται*. Phys. II, 8, 199 a). Diesem grundlegenden Satze gibt Döring die Auslegung: „Es ist die Rede von dem vollständig gleichartigen Resultate des Natur-und Kunstwirkens wegen des bei beiden maßgebenden Zweckes. Wenn das Haus von Natur entstände, so würde es ebenso werden wie jetzt durch die Kunst. Und umgekehrt würden die Erzeugnisse der Natur, wenn sie auch durch Kunst hervorgebracht werden könnten, ganz ebenso ausfallen wie jetzt von Natur." Mit dem Worte *μιμεῖσθαι* soll also auf die immanente Zweckmäßigkeit der Natur hingewiesen werden (Döring a. a. O., S. 82). Der gewöhnliche Irrtum besteht darin, daß man den Begriff Nachahmung hauptsächlich nach der Poetik interpretiert, während ihm doch eine allgemeine Bedeutung zukommt, und die Poetik nur von dem allgemeinen Begriff der Nachahmung aus interpretiert werden kann. Nachahmen heißt „es machen wie" (Döring, S. 146). Im Deutschen drücken wir diese Bedeutung durch die Verbindung des Zeitwortes nachahmen mit dem Dativ aus: der Natur nachahmen. Sagen wir dagegen nachahmen und setzen den Akkusativ, so liegt die Bedeutung des bloßen Nachmachens (Kopierens) nahe. Angesichts des aristotelischen Begriffs der lebendigen Natur haben wir keinen Anlaß, dem Begriffe Nachahmung, wo immer er bei ihm auftaucht, eine positivistische Deutung zu geben. Denn „Natur" ist für Aristoteles nicht ein Inbegriff vorhandener Dinge — mit einem späteren Worte natura naturata — sondern *φύσις*, schaffende Natur, natura naturans (vgl. hiezu Döring, S. 149 Anm.).

Was haben wir dann aber unter Nachahmung im ästhetischen Sinne bei Aristoteles zu verstehen? Ich glaube mit Döring, daß man bei der Beantwortung dieser Frage von der wichtigen Stelle im 5. Kapitel des 8. Buches der Politik auszugehen hat. Hier werden die Sinne danach eingeteilt, ob sie fähig sind, ein Bild des Charakteristischen (*ὁμοίωμα τοῖς ἤθεσιν*) wahrzunehmen. „Es ergibt sich also, daß in einem Teil der wahrnehmbaren Dinge das Charakteristische kein Bild aufweist, wie z. B. in den Tast- und Geschmackseindrücken; wohl aber in den Gesichtseindrücken" (Pol. VIII, 1340 a). Plastiker und Maler sind nicht bloße Kopisten der Wirklichkeit — auch dem Tragiker schreibt ja Aristoteles nicht die Nachahmung von vorhandenen Charakteren, sondern die Nachahmung von Handlungen zu — sondern vielmehr Nachahmer der menschlichen Natur, wie sie sich in seelischen Bewegungen (Affekten) äußert. Das Prinzip der Nachahmung setzt dem Künstler das Ziel, durch Nachahmung von Tönen, Formen und Farben die Erregung von Affekten zu erreichen. Wohl ist auch das eine „Nachahmung" — aber einen Gegenstand muß ja die Kunst schließlich haben. Ausschlaggebend ist, wie

man diesen Gegenstand bestimmt. Wird er als tote, „positive“ Erscheinung verstanden, dann ist das Prinzip der Nachahmung tötend; hat er dagegen die Weite und Tiefe des menschlichen Lebens, so wird es schwer sein, ein richtigeres Prinzip der Kunst zu finden.

Der Mensch unterscheidet sich u. a. dadurch von den anderen Lebewesen, daß ihm der Nachahmungstrieb von Kindheit an angeboren ist und er zur Nachahmung besonders geschickt ist. Auch die Freude über Nachahmungen ist Menschen angeboren. Dinge, die wir in der Wirklichkeit mit Unbehagen sehen, betrachten wir mit Freude, wenn sie uns in einem besonders gelungenen Abbilde (εἰκών) entgegentreten. Diese Freude geht auf das Vergnügen am Lernen zurück. Kennt man den nachgeahmten Gegenstand nicht, so bleibt die Freude an der Ausführung, der Farbengebung oder etwas derartigem übrig (Poetik c. 6). — Gewiß, das ist nüchtern geredet, aber vielleicht nicht so nüchtern, wie es in unserer durchrationalisierten Sprache klingt. Und es enthält auch schon die Feststellung in sich, die einige hundert Jahre später bei Plutarch folgendermaßen lautet: „Das nämlich, was dem Wesen nach häßlich ist, kann unmöglich schön werden; die Nachahmung aber findet Beifall, wenn sie eine Sache, sie mag schön oder häßlich sein, aufs Ähnlichste vorstellt“ (Plutarch de audiendis poetis c. 3). Unverkennbar neigt das Wort μίμησις hier nach dem Begriff Darstellung hin. Mit „nachahmender Darstellung“ wird es nicht mit Unrecht in der berühmten aristotelischen Definition der Tragödie übersetzt: „Tragödie ist die nachahmende Darstellung einer ernsten und in sich geschlossenen, Größe besitzenden Handlung, in verschönter Sprache ... von handelnden Personen vorgeführt und nicht durch einen Bericht, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung von derartigen Gemütsbewegungen bewirkt“ (Poetik c. 6).

Von einer Nachahmung d e s S c h ö n e n spricht Aristoteles nicht. Dagegen erwähnt er einmal das Verfahren der Maler, das hier und dort verstreut Vorhandene in eins zu vereinigen (Pol. III, 11, 1281 b). Die Lehre von der Wahl der Teile scheint zur hellenischen Populärästhetik, zu den ἐξωτερικοὶ λόγοι (Eth. Nic. VI, 4, 1140 a) gehört zu haben. Sie taucht schon in dem Gespräch auf, das von Sokrates mit dem Maler Parrhasios bei Xenophon geführt wird (Mem. III, 10) ganz wie aus dem Munde der Leute genommen. Nicht selten trifft man die Ansicht, daß mit dieser Vorstellung eines auswählenden und durch die Vereinigung etwas Neues hervorbringenden Verfahrens der Horizont des Nachahmungsbegriffs in der Richtung des „Ideals“ überschritten werde. Jene im Altertum zirkulierende, unendlich oft wiederholte Erzählung von dem Maler Zeuxis, der die fünf schönsten Jungfrauen seiner Vaterstadt Kroton versammelt habe, um aus ihren Einzelschönheiten seine Helena zu bilden (Cic. de inv. II, 1) ist jedoch nicht Ausdruck einer idealistischen Kunstauffassung, sondern gerade des Naturalismus. Denn der Sinn ist ja: nur in der Natur können die schönsten Einzelheiten gefunden werden. Diese naturalistische Lehre ist deshalb so trostlos, weil sie den Künstler an eine bestimmte empirische Erscheinung bindet, an die vor aller Augen liegende Natur, an das Vorhandene, an das er auch noch als Auswählender gefesselt bleibt. Dem aufgegriffenen Gedanken von der Auswahl der Teile setzt Aristoteles in derselben Politik den tieferen und richtigeren Gedanken einer eigenen Gesetzlichkeit technischer Zusammenhänge entgegen: „Kein Maler würde es zulassen, sagt er, daß das Tier auf seinem

Bilde einen die Wohlabgemessenheit (συμμετρία) überschreitenden Fuß hätte, wenn er auch gleich von besonderer Schönheit wäre, und kein Schiffsbauer würde solches an dem Heck oder sonst einem Teile des Schiffes dulden, und ebenso wenig würde ein Dirigent eine Stimme, die an Stärke und Schönheit den ganzen Chor überträfe, im Chore mitsingen lassen" (Pol. III, 13 b, 1284, übers. von Rolfes). In solchen Einsichten bewährt sich die Kraft des aristotelischen Grundgedankens von der Selbständigkeit künstlerischen Hervorbringens. Denn hier ist doch wohl nichts anderes gesagt, als daß die Einheit des hervorgebrachten Ganzen ausschlaggebend ist, nicht die Schönheit der Teile.

c) Τὸ καλόν.

Der Begriff „schön" ist als ästhetischer Leitbegriff Aristoteles unbekannt. Er verwendet diesen Begriff so, wie es im griechischen Alltagsleben üblich war. Schön ist vor allem das Natürliche und Lebendige, das seinem Zustand angemessen ist. An einen Vergleich der Gebilde der Kunst mit den Gebilden der Natur unter dem Gesichtspunkt der Schönheit wird nicht gedacht, wie ja überhaupt die Kluft zwischen Natur und Kunst und die Beziehung beider über diese Kluft hinweg dem Altertum fremd ist. Wenn Aristoteles das Zeichnen unter die kindlichen Beschäftigungen aufzunehmen empfiehlt, weil es zur besseren Beurteilung von Werken der Kunst verhelfe (Pol. VIII, 2, 1338 a), so denkt er nicht an Bilder und Statuen, sondern an technische Gebilde. Er empfiehlt also das technische, nicht das künstlerische Zeichnen. Und wenn er unmittelbar danach dem Zeichnen nachzurühmen hat, daß es den Blick für die „schönen Körper" schärfe, so ist gemeint: wer zeichnen kann, der wird sich über die Ordnung und Wohlabgemessenheit der Körper, in denen sich ihre Vollkommenheit äußert, keiner Täuschung hingeben. Wenn von der Musik die Rede ist, die Aristoteles mit besonderer Aufmerksamkeit und Liebe behandelt, heißt es: man solle sie in der Jugend treiben, damit man in späteren Jahren, wenn man sie nicht mehr übt, die Fähigkeit habe, das Gute vom Schlechten zu unterscheiden (τὰ καλὰ κρίνειν. Pol. VIII, 6, 1340 b). Das klingt nun schon ganz nach „Bildung des Geschmacks", aber es kann nicht so gemeint sein, weil die Voraussetzung, die Vorstellung nämlich eines für sich bestehenden, Anforderungen an den Geschmack stellenden „Kunstschönen" gänzlich fehlt. Schön ist, wie in der Rhetorik definiert wird, was, weil man es um seiner selbst willen wählen kann, lobenswert ist, oder was, weil es gut ist, deshalb angenehm ist, eben weil es gut ist (Rhet. I, 9, 1366).

Die strenge, ausschließliche Beziehung der Musik auf die Haltung des Lebens, wie wir sie bei Platon finden, finden wir bei Aristoteles freilich nicht mehr. Rhythmen und Harmonien gleichen der wahren Natur des Zornes, der Milde, der Tapferkeit und dem, was ihnen entgegengesetzt ist: indem wir hören wechselt die Stimmung (μεταβάλλομεν τὴν ψυχὴν ἀκροώμενοι τοιούτων. Pol. VIII, 5, 1340 a). Für die Erziehung zieht Aristoteles daraus dieselben Folgerungen wie Platon. Die dorische Weise, maßvoll und fest, die dem

männlichen Charakter gemäß ist, hat den Vorzug (Pol. VIII, 7, 1342 b). Doch macht Aristoteles schon die Unterscheidung zwischen einem ethisch-pädagogischen und einem ästhetischen Verhältnis zur Musik. Zur Erziehung eignen sich die haltungsvollen Weisen, für das bloße Anhören (*πρὸς ἀκρόασιν*) dessen, was andere spielen, kommen die erregenden und berauschenden Tonarten in Betracht (Pol. VIII, 7, 1342 a).

Nirgends ist hier vom Schönen in bezug auf die Kunst im modernen Sinne die Rede. Auch in der Poetik findet sich nicht eine einzige Stelle, in der etwa „die Darstellung des Schönen“ als Zweck der Dichtkunst erklärt würde. (Hierüber Döring a. a. O., S. 93 ff.) Die einzige Stelle, im siebten Kapitel der Poetik, die den Begriff des Schönen positiv verwendet, gibt die uns bekannte gemeingriechische Vorstellung vom Schönen wieder: ob es sich an einem Lebewesen oder sonst an einem aus Teilen bestehenden Dinge findet, so besteht es in Größe und Ordnung (*τὸ καλὸν ἐν μεγέθει καὶ τάξει ἐστίν*. Vgl. Rhet. I, 5, 1361). Schön ist, so können wir allgemein sagen, was in seiner Ordnung ist. Schön ist das Gute, das Geziemende, das Ehrenhafte. Bei einem Lebewesen bezeichnen wir das dem Leben Entgegengesetzte als häßlich (*αἰσχρόν*) bei einem Kunstgebilde, z. B. bei einem Hause, nennen wir es schlecht (*μοχθηρόν*. Top. I, 15, 106 a). — Wie weit der Begriff des Schönen von Aristoteles gefaßt wird, zeigt eine Stelle der Metaphysik, an der gesagt ist: das Schöne und das Gute unterscheiden sich dadurch, daß jenes nur in Handlungen, dieses auch an unbewegten Dingen erscheint. Die Hauptmerkmale der Schönheit sind: Ordnung, Wohlabgemessenheit und Begrenzung (*τάξις, συμμετρία, τὸ ὡρισμένον*), und sie finden sich in hervorragendem Maße an der mathematischen Wissenschaft (Met. XII, 3, 1078 b). Die Mathematik hat es nämlich (nach Met. V, 1, 1026 a) mit dem Unbewegten am Körperlichen zu tun.

Es sind nur Fragmente, die von der Kunstphilosophie des Aristoteles übrig sind. (Für eine vollständige Darstellung wären vor allem die seiner Schule entstammenden „Problemata“, besonders deren 19. Abschnitt heranzuziehen.) Die Bedeutung seines Eingreifens ist fast besser aus der Tradition zu entnehmen als aus den erhaltenen Äußerungen. Die spätere Lehre von der Rednerkunst und die Theorie der Musik sind durch Aristoteles mittelbar oder unmittelbar bestimmt. Im Geiste seines dem Werk zugewandten Denkens lag es, die Erkenntnis alles Werkens und Schaffens anzuregen und zu beeinflussen. Das Werk ist ihm ein Seiendes, das Seiende zu erkennen ist die Aufgabe der Philosophie. Späteren Zeiten blieb es vorbehalten, das was ist als ein bloß Vorhandenes zu verstehen. Aristoteles sieht in dem, was durch Kunst ist, eine Art des Seienden, nicht des Vorhandenen. Seine Philosophie versucht nicht, den feurigen Mittelpunkt des Lebens zu schauen, sie kennt die gestaltende Kraft nur in bezug auf das, was durch sie gestaltet wird.

Die Wohltat, die Aristoteles in der Geschichte der Philosophie überhaupt bedeutet, ist gerade im Bezirk des ästhetischen Problems nicht gering. Niemals hätte, auch nicht in der entferntesten Überlieferung, von einem an Aristoteles geschultem Geiste das Wort von dem „Raffael ohne Hände“ geprägt werden können. Denn seiner Kunstlehre liegt der große Gedanke von der **Einheit** des Schaffensvorgangs zugrunde. Hier gibt es kein „Inneres“ und kein „Äußeres“, sondern Materie, Arbeit und Form. Die Form ist nicht als etwas Höheres da und wird sodann „materialisiert“, sondern der ungeteilte Vorgang ist ins Auge gefaßt. Ohne das Werk, in welchem er sich vollendet, wäre er sinnlos. Denn die

Erbauung (eines Hauses), um zuletzt noch das aristotelische Lieblingsbeispiel zur Geltung kommen zu lassen, „ist in dem Erbauten und geschieht und ist zugleich mit dem Hause“ (*Ἡ γὰρ οἰκοδόμησις ἐν τῷ οἰκοδομουμένῳ, καὶ ἅμα γίγνεται καὶ ἔστι τῇ οἰκίᾳ.* Met. VIII, 8, 1050a. übers. von Rolfes).

II. RHETORIK.

Die Bedeutung, die der rhetorischen Tradition für die Geschichte des ästhetischen Problems zukommt, ist viel zu wenig bekannt und untersucht, als daß hierüber etwas Genügendes vorgebracht werden könnte. Sichtbar wird sogleich, daß Aristoteles hier wie in der Musiktheorie die Führung hat. Indem er in seiner Rhetorik die Arten des sprachlichen Ausdrucks als Mittel rednerischer Beeinflussung gliedert und im Zusammenhange unter allgemeinen Gesichtspunkten behandelt, legt er den Grund zu einem Verständnis sprachlicher Äußerungen unter anderen als rein grammatischen oder logischen Gesichtspunkten. Viel mehr als seine Poetik gab seine Rhetorik den Nachfolgenden das erste durchgeführte Beispiel einer Formanalyse.

a) *Genera dicendi.*

Von besonderer Bedeutung für die Ästhetik sind jene Unterscheidungen, die in den Rhetorenschulen unter den Namen der verschiedenen *λέξεις*, d. h. der Weisen des sprachlichen Ausdrucks weitergegeben wurden. Ausgangspunkt sind dabei die Kapitel 2—7 des dritten Buchs der aristotelischen Rhetorik. Von dem Schüler des Aristoteles Theophrast gab es eine Schrift über die vier guten Ausdrucksweisen (*ἀρεταὶ της λέξεως*), die zu rekonstruieren uns leider nicht mehr möglich ist. Wir wissen nicht, ob Theophrast die Stilarten als Normen verstanden haben wollte, oder ob er sie, was mich wahrscheinlicher dünkt, aus den Eigentümlichkeiten der drei größten griechischen Prosaiker abgeleitet hat.[1]) In jedem Falle ist hier der erste Versuch unternommen, Geformtes nach Merkmalen theoretisch zu gliedern. Es ist der erste Ansatz zu einer Stilkunde mehr denn zu einer Stillehre. Die Praxis der Stilerkenntnis wird erobert. ohne daß man den Begriff des Stils selber hätte. Ohne Zweifel war diese früheste Erkenntnis von Typen der Gestaltung nur auf aristotelischem Schulboden möglich.

Für die Rekonstruktion der *genera dicendi* steht in erster Linie Ciceros Orator (c. 23ff., 75—99) zur Verfügung. Cicero unterscheidet drei genera: das *tenue* (den schlichten Stil), das *medium* (den mittleren Stil) und das *grave* oder *ornatum* (den hohen

[1]) Kroll zu Ciceros Orator (1913) S. 78. Kroll gebraucht in diesem Zusammenhange die Wendung: „wie die ästhetische Kritik immer hinter der schriftstellerischen Produktion nachhinkt....“ Es ist weder Sache der Poetik noch der Rhetorik, Normen apriori aufzustellen. Darum hinken jedoch beide niemandem nach, insofern es ja keinen Sinn hat zu sagen, daß der Erkennende dem zu Erkennenden nachhinke.

Stil). (Vgl. unten S. 57.) Der vollkommene Redner soll alle drei Gattungen beherrschen. Auf den Einwand, daß es einen solchen Redner noch nicht gegeben habe, wird von ihm unter Berufung auf Platon erwidert, daß wir eine Sache im Geiste (*animo*) haben können, auch wenn wir sie nicht sehen (Or. c. 29, 101). Aus dieser Wendung geht hervor, daß Cicero sich zwar das platonische Pathos hat aneignen können, daß er aber von dem, was in der Schule des Aristoteles Erkenntnis hieß, keine Vorstellung hatte. Um so mehr ist es zu bedauern, daß die Schrift des Theophrast verlorengegangen ist.

Wie die Philologie hat die literarische Kritik im Altertum einen hohen Stand erreicht. Von dem Betrieb, aus welchem die rhetorische Stilkritik hervorkam, entwirft uns Hans von Arnim ein Bild (Leben und Werke des Dio von Prusa. 1898, S. 134ff.; S. 153ff.). In dem von der Politik abgeschlossenen hellenistischen Griechenland ist die ruhmvolle Vergangenheit der einzige Gegenstand des geistigen Lebens. Da die Inhalte fehlen, kann Neues nicht geschaffen werden. So wirft sich die Formbegabung auf das Ziel, das von den Vorfahren Geleistete zu verstehen. Eine besondere Gattung bilden die Reden, die Menschen, Tiere, Natur- oder Kunstgegenstände loben oder tadeln. Die Synkrisis (σύγκρισις) gehört zu den Lieblingsformen der sophistischen Rhetorik. Es handelt sich darum, alle rühmenswerten Eigenschaften eines Gegenstandes aufzufinden nnd ins beste Licht zu rücken, und sodann die Vorzüge zweier Gegenstände gegeneinander abzuwiegen. Plutarch hat eine Synkrisis über Aristophanes und Menander geschrieben, Dion eine Synkrisis der drei Philoktete. Die besonderen Fachmänner für ästhetische Kritik werden geradezu κριτικοί genannt.

b) Περὶ ὕψους.

Das antike Meisterwerk der stilkritischen Betrachtung — nicht mehr und nicht weniger — ist die (nach Kaibels Vermutung) im ausgehenden 1. Jahrhundert n. Chr. entstandene und zum größten Teil erhaltene Abhandlung „Über den erhabenen Stil“ (περὶ ὕψους). Der Verfasser des höchst persönlichen Werkes fragt nach den Kunstmitteln, auf denen die Wirkung des „Hohen“ in der Poesie und Rhetorik beruht. Er gibt nicht Rezepte zum besten, die jeder befolgen kann, seine Absicht ist vielmehr, „dem begabten Schüler den Weg zu zeigen, auf dem er unter gewissen Voraussetzungen durch eindringendes Studium die Höhe der antiken Vorbilder erreichen könne: er soll lernen und denken, sich versenken und sich versuchen, er soll das Erhabene empfinden und erleben, er soll begreifen, daß nur das erhaben wirkt, was aus der eigenen erregten Seele hervorquillt, daß nur das ein berechtigter Stil ist, der mit dem inneren Menschen identisch ist“ (G. Kaibel, Hermes. 1899, S. 117).

Es wäre freilich falsch, aus der Voranstellung der „Größe der Seele“ (μεγαλοψυχία) zu schließen, daß die Ästhetik des Verfassers darin bestehe, den großen Stil einfach auf den großen Menschen zurückzuführen. Die Natur wird von ihm vorausgesetzt; es ist selbstverständlich, daß eine kleinliche Sklavenseele sich nicht groß auszudrücken vermag. Der große Stil ist Widerhall einer großen Seele (ὕψος μεγαλοφροσύνης ἀπήχημα. Abschn. 9). Aber nicht Seele und Natur sind der Gegenstand der Schrift, sondern die Kunst ist es. Es werden Formen verglichen und analysiert, nicht aber wird Psychologie der subjektiven „Natur“ getrieben. Die Gefahr aller subjektiv-psychologischen Betrachtung besteht in ästhetischen

Fragen darin, daß das Problem schon im Mutterleibe erstickt; durch die Antwort: Genie! erscheint es gelöst, bevor es überhaupt recht gestellt wird. Die Gefahr der objektiv-formalen Behandlung liegt umgekehrt darin, daß das ästhetische Problem sich in die Frage nach einem Rezept für Herstellung von Kunstwerken verschiebt. Diese beiden Gefahren sind jedoch nicht von gleichem Rang. Die erstere ist tödlich; im zweiten Falle dagegen tritt immer noch ein Problem hervor: die Frage nach den Grenzen der Lehrbarkeit der Kunst. Über den methodischen Vorzug der objektiv-formalen Methode kann kein Zweifel sein. Hierauf beruht die Bedeutung der rhetorischen Theorie für die Entwicklung des ästhetischen Problems.

Die Frage nach der Lehrbarkeit der Kunst gehört zum eisernen Bestande der rhetorischen Theorie. Von dem Verfasser der Abhandlung *περὶ ὕψους* wird sie gleich im Anfang aufgeworfen. Gibt es denn überhaupt eine Lehre (*τέχνη*) vom großen Stil, da doch viele meinen, daß diese Dinge sich niemals auf Regeln zurückführen ließen? Was eine große Natur hat, sagen sie, muß geboren werden, und kann nicht gelehrt werden. (*γεννᾶται τὰ μεγαλοφυῆ, καὶ οὐ διδακτὰ παραγίνεται.*) Die Werke der Natur „verkümmern" unter dem Einfluß der Regeln. Aber die Natur, wendet der Verfasser mit Entschiedenheit dagegen ein, geht keineswegs ohne Methodik zu Werke; sie ist wohl immer das ursprüngliche Prinzip des Entstehens, die Entscheidung jedoch im einzelnen Falle ist Sache der Methode, ohne welche auch das Genie unsicher ist (Abschn. 2). Solche Worte haben doppeltes Gewicht, wenn sie von einem Manne ausgesprochen werden, der überall das lebendigste Verständnis für das Wesen des Genies beweist.[1]) In einem glänzenden Exkurs über das Verhältnis von Genie und Regel sagt z. B. der Verfasser, daß große Geister eben wegen ihrer Größe manchmal straucheln, während die kleinen immer sicher vor dem Fall sind (Abschn. 33). Gerade weil er das Genie kennt, hält er eine Lehre der Kunst, eine Überlieferung für notwendig. Er weiß, daß auch das größte Genie nicht allein in der Welt ist. Vor dem Auge der Lebenden müssen immer die Schriftsteller und Dichter der Vorzeit als gegenwärtige Vorbilder stehen, und niemand soll davor zurückscheuen, in jedem einzelnen Falle zu fragen, was jene hier getan hätten (Abschn. 13). Im Geiste eines Griechen nimmt dieser Vorgang notwendig die Weise eines Agons an. Die gute Eris leitet diesen Kampf: „Schön ist und höchsten Ruhmes wert dieser Wettkampf und Kranz, bei dem auch das Zurückbleiben hinter den Vorgängern nicht ohne Ehre ist" (*π. ὕψους.* Abschn. 13).

Für den Griechen ist der große Vorgänger als ein Einzelner da, mit den in Wettkampf zu treten ehrenvoll ist — eine Vorstellung, die hervorragend geeignet ist, das Verhältnis zur Vergangenheit lebendig zu erhalten. Beim Römer, dem die Vorstellung des Wettkampfes als Lebensprinzip männlichen Daseins fehlt, wird die mit jeder Nachahmung geformter Muster verknüpfte Gefahr des Traditionalismus akut. Wenn Quintilian von der *imitatio* spricht, so hat das einen andern Sinn als bei dem Verfasser der Abhandlung vom großen Stil: jener hat den Unterschied von Nacheiferung (*ζῆλος*) und Nachahmung (*μίμησις*) immer vor Augen, der Lateiner denkt nicht so sehr an die Menschen (als Natur) als an die einmal geprägte Form, den Stil. Nachahmung hat die Literatur

[1]) Einzelne Analysen des Verfassers von *περὶ ὕψους* sind heute noch unübertroffen; so Abschn. 10 (Sappho), Abschn. 16 (Demosthenes) u. a.

Roms groß gemacht, der Tradition verdankt sie die Einprägsamkeit und Überlieferbarkeit ihrer großen Muster. Durch das Prinzip der Schulung, das ihr von Anbeginn zugrunde lag, ist die lateinische Literatur zur Stilschule der Völker geworden. Nicht zufällig enthält Quintilians Buch über den Redner neben der ersten Formulierung des Stilbegriffs in der Kunst auch die erste Bestimmung des Verhältnisses zwischen Lehrer und Schüler, die erste Theorie der Schulpädagogik. Wenn wir die praktische Pädagogik der Griechen suchen, so finden wir sie in einem Werke, das nichts als die Lebensläufe großer Einzelner erzählt, in Plutarchs Parallelen. Der agonale Grieche sieht den Mann, der Römer sieht das Werk, und damit zugleich das Lehrbare und Anzueignende. Wohl kann diese römische Schätzung der einmal geprägten Form ins Kleinliche ausarten, sie kann zur Verschulung führen; aber es liegt darin doch ein großes Prinzip. Einen außerordentlich günstigen Boden gibt diese Schätzung in jedem Falle für die Erkenntnis künstlerischer Dinge ab. Auch in Griechenland konnte sich ja ein fester Stil des Lebens und der Kunst nur durch Lehre und Überlieferung, nur durch immanente Auseinandersetzung innerhalb eines Taten- und Werkzusammenhanges bilden.

Die lateinische Rhetorik gewinnt unter diesen Gesichtspunkten eine besondere Bedeutung: was in der Geschichte der Künste sich gleichsam unterirdisch und schweigend vollzieht, die Auseinandersetzung mit der Tradition der Formen, ist von den Rednern zum ersten Male in das Licht des Bewußtseins gerückt worden. Der große Theoretiker der Tradition und des Stils ist Quintilian, dessen Bedeutung für die Geschichte der Ästhetik sowohl wie für die Geschichte der Pädagogik kaum überschätzt werden kann.

c) Quintilian.

Quintilian verehrt in jeder Hinsicht Cicero als seinen Meister; in der Theorie jedoch geht er weit über ihn hinaus. In dem Grundsatz zwar: die Kunst ist ein zuverlässigerer Führer als die Natur (*ars est dux certior quam natura*. Cic., de fin. bon. IV; 4, 10) stimmt er mit ihm überein. Der Begriff der *artes* aber wird von ihm neu bestimmt. Cicero trennt die Kunst des Redners von der Wissenschaft: Wissenschaft gibt es nur von den Dingen, die gewußt werden, des Redners Tätigkeit beruht auf bloßen Meinungen (Cic., de or. II, c. 7). Das ist ein Nachklang der aristotelischen Trennung einer Logik der Wahrheit von der rednerischen Logik der Wahrscheinlichkeit. Quintilian wendet dagegen ein, daß der Redner zwar nur sage, was wahrscheinlich sei, er wisse aber, daß es nur wahrscheinlich sei. Und überdies befolge der Redner auch eine bestimmte Methode. Wie alle Künste besteht die Rednerkunst in Einsicht und Ausübung (*inspectio et exercitatio*). „Eine Kunst besteht darin, daß der, der gelernt hat, es besser macht als der, der nicht gelernt hat" (Quint. II; 17, 39 und 42). Im Anschluß daran wirft Quintilian die Frage auf, welcher

Kunst die Rhetorik angehöre. In der Antwort unterscheidet er Künste, die ganz auf Einsicht (*inspectio*) ohne irgendeine Ausübung (*actio*) gegründet sind (*θεωρετική*), wie die Astrologie, ferner solche, die in der Ausübung sich erfüllen (*πρακτική*), wie die Tanzkunst, und schließlich solche, die durch die Vollkommenheit eines vor Augen gestellten Werkes ihr Ziel erreichen (*ποιητική*), wie die Malerei. Die Rhetorik gehört zur zweiten Gattung, das heißt sie hat ihre Gestalt *in agendo* (Quint. II; 18, 1 f.).

In dieser Einteilung rücken Wissenschaft und Kunst unter einem Gesichtspunkt zusammen. Die Unterscheidung von Künsten der Handlung und Künsten der Werkvollendung scheint auf Aristoxenos zurückzugehen, der zwischen musischen und apotelestischen Künsten (Musik, Poesie, Orchestik — Architektur, Malerei, Plastik) unterschieden haben soll. (Nach R. Westphal. Die Musik des griechischen Altertums. 1883. S. 12f.) Die Poesie ist dabei mit Musik und Orchestik verbunden zu denken. — Das Prinzip der Einteilung in Künste der Bewegung und Künste der Ruhe könnte der Gegensatz von Zeit und Raum heißen. Bei den „musischen" Künsten ist der agierende Mensch selber das Werk. Insoferne darf hier an Nietzsches Unterscheidung von dionysischer und apollinischer Kunst erinnert werden. (Vgl. Geb. d. Trag. 1: „Der Mensch ist nicht mehr Künstler, er ist Kunstwerk geworden . . .")

Kunst, Künstler und Werk werden von Quintilian theoretisch sorgfältig geschieden (II; 14, 5. X; 1, 1). Das Werk der Redekunst und des Redners ist die Rede (*oratio*). Es gibt jedoch eine Unterscheidung, die für alle drei gilt, und das ist die des Stils (*genus dicendi* oder *orationis*). Nicht nur dem Erscheinungsbild (*species*) nach unterscheiden sich *artes*, *artifices* und *opera*, sondern auch dem Stil nach, so wie sich etruskische Statuen von griechischen, asianische Redner von attischen unterscheiden (X; 1, 1).

Das 10. Kapitel im 12. Buche der Institutio oratoria ist in der Geschichte der Ästhetik epochemachend, weil es eine vielgelesene konkrete Stillehre enthält. (Etwas Ähnliches gaben Dionysios von Halikarnaß und Demetrios der Phalereer.) Der außerordentliche Satz, mit welchem Quintilian seine Darstellung einleitet, blickt vorwärts bis zu Montesquieu und Winckelmann. „Alle diese Stilarten, von denen ich rede, haben ebenso wie ihre eigenen Urheber auch ihre eigenen Liebhaber, und darum gibt es noch keinen vollkommenen Redner und vielleicht auch keine vollkommene Kunst, nicht allein, weil das eine da, das andere dort hervorragender ist, sondern auch, weil nicht eine und dieselbe Form allen gefallen hat, teils wegen der Verschiedenheit der zeitlichen und örtlichen Verhältnisse, teils weil jeder seinen eigenen Geschmack und seine eigene Richtung hat." (*Suos autem haec operum genera, quae dico, ut auctores sic etiam amatores habent; atque ideo nondum est perfectus orator ac nescio an ars ulla, non solum quia aliud in alio magis eminent, sed quod non una omnibus forma placuit, partim conditione vel temporum vel locorum, partim iudicio cuiusque atque proposito.* XII; 10, 2f.)

Der Begriff des Geschmacks ist innerhalb des rhetorischen Schulbetriebs schon zu Ciceros Zeit völlig ausgebildet. „Dinge der Kunst und Wissenschaft werden von allen durch einen verborgenen Sinn ohne alle künstlerische oder wissenschaftliche Methodik auf richtig oder falsch hin beurteilt." (*Omnes enim tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione, quae sint in artibus ac rationibus recta ac prava diiudicant.* Cic. de or. III,

c. 50.) Quintilian spricht von dem Empfinden eines bestimmten Urteilvermögens (über das Witzige), das dem Gaumen verwandt ist (... *quod sentitur latente iudicio, velut palato* ... VI; 3, 19). Im Altertum geht man aber nicht zu einer Lehre vom Gefühl oder vom ästhetischen Urteil weiter, sondern verharrt in der Sphäre des Gebildes. Nicht eine Theorie des Geschmacks, sondern eine Stillehre ist der theoretische Ausdruck der Entdeckung des „Geschmacks".

Im 10. Kap. des 12. Buches spricht Quintilian zunächst von Gemälden, sodann von Statuen. Der Überblick, den er über die traditionellen Kunsturteile der Antike gibt, ist geschichtlich von größter Bedeutung (XII; 10, 7 ff.). Nachdem Quintilian die *species*, das heißt die individuellen Ausdrucksweisen einer Anzahl Redner beurteilt, ferner vom attischen, asianischen und rhodischen Stil gesprochen hat, gibt er die Lehre von den drei Gattungen der Poesie und Redekunst wieder (XII; 10, 58 ff.). Der große Stil (ἁδρόν, *grande atque robustum*) soll bewegen und erschüttern, der einfache Stil (ἰσχνόν, *subtile*) soll berichten und belehren, der dritte, mittlere zwischen beiden (*medium*, ἀνθηρόν, *floridum*) soll die Zuhörer beschwichtigen und ergötzen. Dem großen Stil entspricht *gravitas*, dem einfachen Stil *acumen*, dem mittleren Stil *lenitas*.

Es fehlt der rhetorischen Stillehre eben das, wodurch sie erst zu einem historisch-kritischen Erkenntnismittel werden könnte: die Rücksicht auf die Zeit. Die Wichtigkeit der angeborenen Natur ist von Quintilian anerkannt, von der Wichtigkeit der Zeit hat er keine Vorstellung. In dieser Hinsicht bleibt er bei der ungefähren Unterscheidung von früher und später im Sinne von roh und verfeinert stehen. Für individuelle Stilunterschiede ist der Sinn da, für Zeitstile nicht. Schließlich sind die genera dicendi doch nur Ausdrucksweisen, die dem zu Gebote stehen, der sie zu benutzen weiß. Darum darf man aber doch die Kunst der Unterscheidung, die sich hier äußert, nicht gering schätzen. Die genera dicendi sind Stile, das heißt: nicht metaphysische Wesenheiten, sondern menschlich-geschichtliche Verhaltungsweisen. Die allgemeine Technik des sprachlichen Ausdrucks wird durch die Stilunterscheidung partikularisiert; dadurch wird aber eine Annäherung an die Erscheinungen der Geschichte möglich.

Literatur. W. Kroll, M. Tullii Ciceronis Orator. 1913. H. Rabe, De Theophrasti libris περὶ λέξεως. 1890. J. Stroux, De Theophrasti virtutibus dicendi. 1912.
Περὶ ὕψους: Übersetzung von H. F. Müller. (Die Schrift über das Erhabene 1911.)

III. KUNSTTHEORIE.

a) Polyklet. Aristoxenos.

Wenn die Kunst im engeren Sinne zur Kunst überhaupt (τέχνη) gehört, dann folgt daraus von selbst, daß ihr Theorie nicht fremd ist. Die Art von „Einsicht", die der Kunst im engeren Sinne entspricht, ist im Altertum und auch später nicht näher bestimmt worden. Eine Kunsttheorie im modernen Sinne, d. h. eine Theorie, die die Kunst zum Gegenstande hat, war den Alten unbekannt. Aber früh schon haben sie versucht, den Maßgehalt eines Kunstwerks in theoretischer Form zu fassen. Musik und Baukunst scheinen die ersten Künste gewesen zu sein, für die es eine „Lehre" gab. Die Höhe der Musiktheorie in Aristoxenos läßt auf eine vorausgehende lange Überlieferung schließen. Unter den Tempelbaumeistern scheint es schon sehr frühe Sitte gewesen zu sein, daß jeder seinen Tempel theoretisch, und d. h. wohl hauptsächlich den Maßen nach beschrieb (H. Brunn, Gesch. d. griech. Künstler II. S. 342 ff.; vgl. Otto Stein, Die Architekturtheoretiker der it. Renaiss. 1914. S. 4 f.).

Für die Poesie war die Lage eine ganz andere: die herrschende Vorstellung von der Hilfe der Musen und der Einwirkung des Gottes (μανία) ließen Theorie und Norm nicht zu. Wir, die wir gewohnt sind von „der" Kunst und „dem" Künstler zu reden, können uns nur schwer noch vorstellen, daß es eine einheitliche „Kunst", die die Poesie, die Architektur, die Malerei und die Musik umfaßte, für die Alten nicht gab. Die Alten dachten nicht subjektiv, vom Erlebnis „des" Künstlers aus, sondern objektiv vom Werk und seiner Entstehung her. Die Dichtkunst hatte für sie mit den übrigen Künsten keinen Zusammenhang, denn was hätte der Maler mit Apoll und den Musen zu tun gehabt? Ja der unästhetische Realismus ging so weit, daß man die Bildnerei in Erz von der Bearbeitung des Marmors streng trennte. Es gibt keine „Plastik", es gibt nur Männer, die sowohl Erz wie Marmor bearbeiten können. Diese objektive, werkliche Anschauungsweise geht durch das ganze Altertum.

Die erste kunsttheoretische Schrift, von der wenigstens noch der Name erhalten ist, stammt von einem Erzgießer. Polyklets „Kanon" war eine Schrift von den Proportionen der menschlichen Gestalt. Im dritten Buche des Vitruvschen Werkes über die Architektur ist uns wohl ein Teil daraus erhalten. Erstaunlich, unbegreiflich fast, mit welcher Sieghaftigkeit dieses kümmerliche Fragment antiker Maßästhetik durch die Jahrhunderte leuchtet. Den Künstlern der Renaissance erschienen die wenigen Sätze Vitruvs als Inbegriff der τέχνη des Altertums.

Der größte Musiktheoretiker des Altertums, Aristoxenos von Tarent, ist aus der Schule des Aristoteles hervorgegangen. Zwei Momente sind in seiner Lehre zu unterscheiden: die allgemeine musikalische Theorie und die Lehre von den drei Stilarten der Melopoiie (τρόποι μελοποιίας). Die Lehre von den drei Stilen begegnet in ihren Ansätzen schon bei Platon, auch hat ein Mitglied der Akademie, Heraclides Ponticus, über Musik geschrieben. Aber erst auf der von Aristoteles gegebenen Grundlage einer Einteilung der Tonarten (ἁρμονίαι ἠθικαί, πρακτικαί und ἐνθουσιαστικαί. Pol. VIII, 17, 1341 b) konnte die Stilcharakteristik systematisch durchgeführt werden. Die drei Stile sind: der diastaltische Tropos, dem die Tragödie entspricht (heroisch), der systaltische Tropos, für den Liebesgefühl und Klage kennzeichnend sind, und zwischen ihnen stehend der hesychastische Tropos als Sinnbild des Gleichgewichts der Seele. Ihm entspricht die Chorlyrik und das Epos (H. Abert, Die Lehre vom Ethos in der griech. Musik. 1899, S. 66 ff.).

b) Urteil. Ἔκφρασις.

Da dem Griechen alles andere denn ein ästhetisches Verhalten im modernen Sinne nachgesagt werden kann, ist nichts verwunderlicher als die Tatsache, daß unter ihnen soviele Kunstwerke geschaffen worden sind. Es setzt das eine hohe Schätzung der Kunst voraus, ohne daß wir doch in den überlieferten Kunstansichten etwas dieser Praxis Entspre-

chendes fänden. Eine Geschichte der Schätzung der Kunst im Altertum wäre höchst wünschenswert. Die erste Aufgabe müßte sein, auf breiter Denkmälergrundlage das Verhältnis der Kunst zum Mythus zu untersuchen. Sodann würde die Ästhetik der Künstler zu erschließen sein; und schließlich wäre auch noch die griechische Populärästhetik zu ermitteln. Ohne Zuhilfenahme „jener großen Grundkraft alles griechischen Lebens, des Agon", der hier als Wetteifer der Städte auftritt, ein nicht minder vollkommenes Gebilde zu erhalten als anderswo schon vorhanden ist (Jakob Burckhardt in seinem Vortrag über die Griechen und ihre Künstler; Vorträge, 4. Aufl. 1919, S. 166), wird das Phänomen der griechischen Kunst niemals zu erklären sein.

Das erste, was uns heute auffällt, ist die verschiedene Bewertung der einzelnen Künste. Die technisch vollkommensten Werke (τεχνικώτατα) sind nach Aristoteles diejenigen, bei denen der Zufall den geringsten Einfluß ausgeübt hat; die banausischesten diejenigen, bei deren Herstellung der Körper zum schlechten verändert wird (Pol. I, 4, 1259). Schon die Zusammenstellung dieser beiden Gesichtspunkte ist auffällig. Die Verachtung der körperlichen Arbeit hat ihren tieferen Grund, sie ist nicht etwa ihrerseits wieder „ästhetisch" zu erklären. Vor allem die Plastiker werden von dieser Verachtung betroffen, die Maler erscheinen von Anfang an höher gestellt. (Diese Bewertung hat sich bis in die Renaissance erhalten und steht noch im Hintergrunde der paragone-Literatur, d. h. jenes bis zur Erschöpfung geführten Streites darüber, ob der Malerei oder der Plastik der Vorrang gebühre.) Mir erscheint die Verachtung des Bildners, vor allem des Bildners in Metall, im Vergleich mit dem Maler durch das „Fernbleiben von der Feueresse", durch die vornehmere Technik des letzteren genügend begründet. Man darf nur dabei nicht allein an die mit der schweren Arbeit verbundene Deformation des Körpers denken, sondern muß diese selbst wiederum symbolisch verstehen. Die Bildnerei in Erz gehört zu dem Nibelungengewerbe der vorindogermanischen Mittelmeervölker. Die aus dem Norden in den ägäischen Raum einbrechende Erobererrasse findet eine hohe technische Zivilisation vor, die sie sich zwar aneignet, der sie sich aber geistig nicht unterwirft. Die mitgebrachten kriegerischen Wertungen bleiben bis zuletzt erhalten: die Verachtung der körperlichen Arbeit und des Erwerbs. Die höhere Schätzung des Malers ist zu verstehen, wenn man annimmt, daß dessen Kunst als eine heimische und mitgebrachte angesehen wurde. In der Tat konnte ja die Malerei als eine Tochter der Zeichnung betrachtet werden. Man erzählte sich, nach Burckhardts glücklicher Bemerkung, von den Malern Anekdoten, von den Bildhauern nicht. Wohl deshalb, weil man die Maler zur guten Gesellschaft rechnete, von einem Bildhauer aber voraussetzte, daß er aus der vorindogermanischen Bevölkerung stamme, die von den Eroberern zwar nicht vernichtet, aber doch verachtet wurde. Kunstfertigkeit fiel also mit „Häßlichkeit", d. h. Unterlegenheit in bezug auf die Rasse zusammen. Die Erzbildnerei ist dabei nur ein Beispiel für die Kunstfertigkeiten der Zivilisation überhaupt. In der mythischen Gestalt Hephaists findet das seinen Ausdruck: der Meister aller Künste ist häßlich und dient den Göttern zum Gelächter — aber er ist doch mit echt hellenischem Gerechtigkeitsgefühl unter die Götter aufgenommen.

Auf das Kunsturteil der Griechen scheint der agonale Stil ihres Lebens nicht ohne Einfluß gewesen zu sein. Die Frage, wer „der beste" in einer Kunstgattung gewesen, war ihnen selbstverständlich. In dem Gespräch, das Sokrates bei Xenophon mit Aristodemos führt, werden wegen ihrer „Weisheit" (σοφία) folgende Künstler am höchsten gestellt: wegen seiner epischen Dichtungen, sagt Aristodemos, bewundere ich am meisten den Homer, wegen seiner Dithyramben den Melanippides, wegen seiner Tragödien den Sophokles, in der Bildhauerkunst den Polyklet und in der Malerei den Zeuxis (Mem. I, 4, 3). Man hüte sich jedoch, in solche Äußerungen unser modernes Kunsturteil hineinzudeuten.

Mit echt hellenischer Unbefangenheit bringt Plutarch noch mitten in der Spätzeit die bleibende griechische Ansicht von der Künstlerschaft zur Geltung. Kein Jüngling von guten Gaben, sagt er zu Anfang im Leben des Perikles, hat je, wenn er den Zeus des Pheidias oder die Hera des Polyklet sah, darum ein Pheidias oder ein Polyklet zu werden begehrt. Ja Plutarch nennt in diesem Zusammenhange auch noch die Dichter Philetas, Anakreon und Archilochos, jedoch (nach Burckhardts Bemerkung) keinen Tragiker. Wenn ein Werk durch seine Schönheit uns erfreut, so muß der Urheber darum nicht Achtung verdienen; oft genug geschieht es, daß wir ein Werk bewundern und seinen Meister verachten (Perikles c. I, 2). Fast die gleiche Wendung über Pheidias und Polyklet findet sich in Lukians Schriftchen „Der Traum", die uns tiefer als alle anderen Zeugnisse in die Urteilsweise antiker Menschen blicken läßt.

Neben den kunsttheoretischen Schriften von der Art des Polykletischen „Kanon" und der Musiklehre des Aristoxenos oder der Literatur der Grammatiker, Rhetoren und Kritiker, gibt es in hellenistischer Zeit auch noch Schriften anderer Art über die Kunst. Zu ihnen gehört Plutarchs Abhandlung über die Frage, wie Jünglinge die Dichter lesen sollen. Darin wird gesagt, daß man den Werken der Dichter sehr verschiedenes entnehmen könne, so wie auf den Wiesen die Bienen den Blumen, die Ziegen dem Stengel, das Schwein der Wurzel und andere Tiere dem Samen oder der Frucht nachgehen. Die einen lassen nichts aus, was den Mythus betrifft, andere achten vor allem auf das, was neu ist, wieder andere haben nur die Schönheit der Ausdrucksweise im Auge. Und schließlich gibt es solche, die lesen, um sich in der Rechtschaffenheit zu bestärken (de aud. poet. c. 11). Der letztere, der ethisch-pädagogische Gesichtspunkt darf wohl als der am höchsten geachtete angesehen werden. Er entspricht der naiven, auf den Gehalt gerichteten Auffassung des Griechen. In derselben Schrift Plutarchs findet sich die charakteristische Anekdote: als Timotheus eine Artemis auf die Bühne bringt, die wie eine Mänade rast, ruft ihm einer zu: So eine Tochter müßtest Du bekommen!

Ganz und gar dem Inhalt zugewendet ist die Literatur jener Kunstkenner und -liebhaber, die uns Beschreibungen (ἐκφράσεις) von Werken der bildenden Kunst hinterlassen haben. Wir besitzen von den beiden Philostraten Beschreibungen von (wirklichen) Gemälden, die noch Goethe entzückten. Kallistratos wandte das Verfahren auch auf Statuen an. Dabei handelt es sich weder um Kunstkritik im allgemeinen, noch gar um Stilkritik. Vielmehr bezieht sich das Interesse am Formalen bei der Ekphrasis nicht auf den Gegenstand, sondern auf die rednerische Form der Beschreibung selbst. Es handelt sich also um eine Übertragung von einer Kunst in die andere. Ein gutes Beispiel für diese Art steht in der Schrift „Zeuxis" von Lukian.

c) Vitruv.

Neben Quintilians System des Unterrichts in der Rednerkunst steht als einziges vollständig (wenigstens leidlich) erhaltenes Werk des Altertums über die Kunst das Buch des Vitruv. Zweifellos hat der Römer eine umfangreiche griechische Fachliteratur, die heute verloren ist, vor sich gehabt. Der universale Charakter seiner Theorie, der in sechs Grundbegriffen Ausdruck findet, beruht darauf, daß der Oberbegriff nicht die Kunst als menschlich-geschichtliche Erscheinung, sondern die Schönheit ist.

Die Begriffe der Rhetorik beziehen sich auf eine Welt geschichtlicher Formen, und führen zur Klassifikation solcher Formen. Die Begriffe Vitruvs dagegen stammen aus einer Sphäre, in welcher der Mensch nicht als persönlich Wollender und Gestaltender, sondern lediglich als Naturwesen, gebunden an den Einklang des Alls erscheint. Daher die Strenge der Vitruvianischen Maßbestimmungen: sie sind ursprünglich sakraler Natur. Der Tempel ist nicht ein Erzeugnis einzelner Menschen oder Völker, sondern ein Abbild ewiger Ordnung. So wie die Begriffe der Rhetorik eine ursprüngliche Verwandtschaft mit der geschichtlichen Welt haben, so sind die Maßbegriffe Vitruvs ursprünglich und wesentlich geschichtsfeindlich.

Die Kunsttheorie geht von der gegebenen Natur, die Schönheitstheorie vom erfindenden Menschen aus. Welche methodische Konsequenzen das hat, erkennen wir aus Vitruvs Verhalten zum Problem des Stils. In der Erscheinung der drei Tempelordnungen hatte er ein geschichtliches Material vor sich, das wohl zur Entdeckung des Stilbegriffs hätte einladen können. Innerhalb der Rhetorik hatte der Stilbegriff einen festen Platz gefunden; in der Theorie der Architektur fand er keine Stelle. Die Einteilung Vitruvs ist zweigliederig, nicht drei-(oder fünf-)gliederig, wie Walter richtig bemerkt hat (Gesch. d. Ästh. i. Alt., S. 807). Der strengen Form des dorischen Tempels stellt Vitruv die zierlicheren, schlankeren und geschmückteren Formen der ionischen und der korinthischen Ordnung entgegen. Dieser Zweiteilung gegenüber kommt die zu erwartende Dreiteilung nicht auf. Wenn aber Vitruv der geschichtlichen Mannigfaltigkeit zum Trotz an der Zweiteilung festhält, so hat das seinen tiefen Sinn. Mit der Lehre von der Weltordnung ist die Unterscheidung einer männlichen und einer weiblichen Potenz verknüpft. Indem Vitruv von den kosmischen Potenzen des Männlichen und des Weiblichen ausgeht, charakterisiert er nicht einen geschichtlich vorliegenden Stil als männlich oder weiblich — sonst hätte ihn nichts abhalten können, auch noch eine Bezeichnung für den dritten der vorhandenen Stile zu finden — sondern konstruiert er das Wesen der drei Ordnungen nach Maßgabe der Weltordnung. Es gibt eine Bauweise, die dem Manne, und eine Bauweise, die dem Weibe entspricht, eine Bauart der Würde und eine Bauart der Anmut. Schon von Platon werden zwei Arten der Schönheit, die dem männlichen und dem weiblichen Charakter entsprechen, unterschieden (oben S. 13). Cicero führt einmal diese Unterscheidung wie eine allgemein bekannte und geläufige an: „Es gibt aber zwei Arten der Schönheit, in der einen finden wir Anmut, in der andern Würde; die Anmut müssen wir für weiblich halten, die Würde für männlich.“ (*Cum autem pulchritudinis duo genera sint, quorum in altero venustas sit, in altero dignitas: venustatem muliebrem ducere debemus, dignitatem virilem.* de off. I, c. 36.)

Im dritten Buche der Schrift De oratore bewundert Cicero die Verbindung von Nützlichkeit auf der einen Seite, von Anmut und Würde auf der andern in den Werken der

Natur. Die Verfassung der Welt, sagt er, ist zur Sicherheit und zum Heil aller so getroffen, daß der Himmel rund, die Erde aber in der Mitte gelegen ist, daß die Sonne ihren Umlauf hält, sich dem winterlichen Zeichen nähert, um auf der andern Seite wieder aufzusteigen usf. Nicht die kleinste Änderung an dieser Ordnung ist möglich, ohne daß alles auseinanderfällt. Jedes Lebewesen, jeder Baum, aber auch jedes Kunstgebilde wie z. B. ein Schiff zeigt dieselbe Vereinigung von Zweckmäßigkeit und Schönheit. Am Tempel erkennen wir sie am besten. „Die Säulen halten den Bau des Tempels und die Halle aufrecht, und doch ist ihr Nutzen nicht größer als ihre Würde. Den bekannten Giebel des Kapitols und der übrigen Tempel hat nicht die Anmut, sondern die Notwendigkeit hervorgebracht. Denn indem berücksichtigt wurde, wie zu beiden Seiten der Regen abfließen kann, schloß sich an den Zweck des Hauses die Würde des Giebels an. Und wenn der Tempel im Himmel stände, wo es keinen Regen gibt, er würde ohne den Giebel die Würde nicht haben, die ihm eigen ist" (De oratore III; 46, 180).

Das ist nicht rednerische Übertreibung, sondern echter pythagoreischer Platonismus. Es gibt keinen Unterschied zwischen Zweckmäßigkeit und Schönheit, im Wesen der Dinge sind beide eins. Die Maße des Tempels sind im Himmel gegründet; der Tempel ist schön, weil seine Maße ein Abbild der absoluten Maße sind. Daher die Strenge der Norm. Naturgewächs und Kunstgebilde gelten dieser Ordnung und Schönheit gegenüber gleich. Sie sind nur, insofern sie an dieser Schönheit teilhaben oder sie nachahmen.

Treffend weist Walter darauf hin, daß Vitruv nicht daran denkt, die griechischen Baustile aus dem Verhältnisse von Stütze und Last geschichtlich abzuleiten, daß er vielmehr nur das „Gesetz der Formen" im Auge hat, und seine Auffassung eine anschaulich-mathematische, nicht eine dynamisch-praktische ist (Gesch. d. Ästh., S. 801; 803). Das ist jedoch weder Willkür noch Beschränktheit eines Einzelnen, sondern es ist die Konsequenz der antiken Grundauffassung von der Baukunst.

Sechs Kategorien werden von Vitruv aufgezählt: *ordinatio* (*τάξις*), *dispositio*, *eurhythmia*, *symmetria*, *decor*, *distributio*. Proportio (zur Definition der *ordinatio* gehörend) ist die richtige Maßbestimmung der einzelnen Teile eines Bauwerks auf Grund einer Maßeinheit, die Symmetrie betrifft das Verhältnis der Glieder zum Ganzen, und die Eurhythmie bezieht sich auf das Verhältnis zum Auge. — Die Angemessenheit der Größenverhältnisse der Glieder eines Bauwerks im einzelnen (*ordinatio*) beruht auf der Quantität. Unter Quantität ist die Wahl der Maßeinheit aus einem der Glieder des Werkes selbst zu verstehen. Beim Tempel wird die Maßeinheit dem Grundriß (der Frontbreite) entnommen. Die richtige Maßbestimmung der jedesmaligen Glieder und der Gesamtgestalt eines Werkes auf Grund der gewählten Maßeinheit (*modulus*, *rata pars*) heißt *proportio* (*ἀναλογία*). (Nach Jolles, Vitruvs Ästh. 1906. S. 9ff.).

Die Begriffe *symmetria* und *eurhythmia* sind die ästhetisch entscheidenden: Symmetrie ist die inhaltlich bestimmte *proportio*, d. h. ein Maßverhältnis von bestimmtem Charakter. Aus der *proportio* entsteht die Symmetrie; nicht jede *proportio* aber führt zur Symmetrie, vielmehr muß, wie Jolles formuliert, die *proportio* zur Symmetrie „herausgearbeitet" werden. Die Definition der Symmetrie lautet: „Symmetrie ist der sich aus den Gliedern des Bauwerkes selbst ergebende Einklang, d. h. es soll auf

Grund des *modulus* (*rata pars*) eine Responsion zwischen den Einzelteilen und der Gesamterscheinung vorhanden sein.“ (*Item symmetria est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque separatis ad universae figurae speciem ratae partis responsus.*) (Vitruv, de arch. ed. Rose, S. 12.)

Entscheidend an dieser Definition ist, daß durch sie die Beziehung zwischen den Einzelteilen und der Gesamterscheinung bestimmt wird, und zwar als *consensus* (Einklang). Es bleibt nun noch die Frage zu beantworten, welche Maßverhältnisse richtig berechnete Proportionen schön machen, oder welche Maßverhältnisse den „Einklang“ aus sich hervorgehen lassen. Solche Verhältnisse können mit Zahlen ausgedrückt werden. Die Schönheit eines Bauwerks beruht also auf passenden Zahlen. Entnommen werden diese Zahlen den Verhältnissen der menschlichen Glieder. Die Natur hat den menschlichen Körper nach bestimmten Verhältnissen gebaut, ihnen entsprechend müssen die Tempel der Götter errichtet werden. „Wenn die Natur also den menschlichen Körper so zusammengesetzt hat, daß seine Glieder in den Maßverhältnissen der Gesamtgestalt entsprechen, scheinen die Alten recht gehabt zu haben, indem sie auch bei der Ausführung der Bauwerke ein genaues Maßverhältnis zwischen den einzelnen Gliedern und der Erscheinung des Ganzen (*universa figurae species*) beobachteten“ (ib. S. 66). Man mißt nach Finger- und Handbreite, nach Fuß und Elle. Verteilt aber sind diese Maße auf eine „Vollkommenheitszahl“ (*τέλειος*, *numerus perfectus*). Nicht zufällig erscheint an dieser Stelle der Name Platon: Vitruv ist mitten in der pythagoreisch-platonischen Zahlenspekulation.

Von der älteren Forschung sind solche Stellen entweder ignoriert oder falsch gedeutet worden, wenn man sie nicht kurzweg als „Mystik“ abtat. So spricht Jolles von Vitruvs „Zahlenästhetik“, wodurch der Eindruck erweckt wird, als ob es sich um formale Spielereien handle, während hier doch eine Metaphysik zum Vorschein kommt, in welcher eine bestimmte Anschauung vom Weltall und vom Menschen sowie von ihrem Verhältnis zueinander in Zahlen formuliert wird (Platon, Tim. 31 f.). Vitruvs Lehre darf von ihrem mythischen Hintergrunde nicht gelöst werden; das Mythische war seiner Zeit ebenso selbstverständlich wie uns heute das Ästhetische ist.[1]) Nicht eine Formalästhetik, sondern eine Gehaltsästhetik

[1]) Der Mythus tritt bei Vitruv allerorten mit voller Unbefangenheit auf. Charakteristisch ist die hübsche Erzählung von der Entstehung der dorischen Tempelordnung, die als erste dagewesen sei. Der älteste Tempel in der Stadt Argos, den Dorus der Juno erbaute, hatte zufällig diese Form. Nachdem man auf Befehl des delphischen Apoll in Kleinasien Kolonien gegründet und die Karer und Leleger vertrieben hatte, baute man dort Tempel, und zwar zuerst dem panionischen Apoll. Als man die Säulen anbringen wollte, aber für diese keine *symmetriae* hatte, maß man den Abdruck eines männlichen Fußes und legte diesen auf die Höhe des Mannes an. Man fand, daß der Fuß ein Sechstel der männlichen Höhe beträgt. „So repräsentiert seitdem die dorische Säule das Verhältnis, die Kraft und die Schönheit des männlichen Körpers bei einem

verbirgt sich in den Kategorien Vitruvs. Die schönen Proportionen sind nicht von einem Künstler ersonnen, und unterliegen daher auch nicht dem Wechsel des Geschmacks. Sie sind die heilige, ewige Gesetzmäßigkeit der Natur, des „Baus" der Welt selbst, und deshalb sind sie schön. Vitruvs Schönheitslehre ist durchaus nicht auf die Baukunst oder auch nur auf die Kunst überhaupt beschränkt. Alles Wohlgeordnete ist schön, sei es das Weltall, der Staat, der menschliche Leib, die Haushaltung, eine Tragödie oder eine Statue (vgl. Jolles, S. 99). Dem Kunstwerk kommt nur insofern eine Sonderstellung zu, als es für das Auge oder das Ohr des Menschen berechnet ist. Hier tritt eine neue Gesetzmäßigkeit ins Spiel, die zum Unterschied von jener kosmischen die optische und auditive genannt werden könnte. Hierauf bezieht sich der Begriff der Eurhythmie. „Eurhythmia ist das schöne Aussehen, d. h. die Glieder sollen in ihrer Zusammensetzung einen in den Maßen richtigen Anblick gewähren." (*Eurhythmia est venusta species commodusque in compositionibus membrorum aspectus.* De arch. S. 12.)

Symmetrie bezieht sich auf die Schönheit an sich, Eurhythmie auf die Schönheit für unser Auge. Daß die Symmetrie erblickt wird, ist an sich gleichgültig; da sie auf Zahlen beruht, kann sie auch gehört oder auf andere Weise erkannt werden. Für den Künstler ist es freilich nicht gleichgültig, daß die Werke der Baukunst sich dem Auge darbieten. Es entsteht für ihn die Frage, ob und wieweit er den Bedürfnissen des Auges entgegenkommen soll. Hier sind zwei Richtungen möglich. Die eine lehnt es ab, eurhythmisch zu arbeiten. So arbeiteten die Ägypter und die älteren griechischen Künstler streng symmetrisch (Jolles, S. 100). Diodor erzählt (I, 98) von einer Statue, deren eine Hälfte auf Samos, deren andere in Ephesos gearbeitet wurde; als man die Teile aneinanderfügte stimmten sie so zusammen, als ob die ganze Statue von einem Einzelnen ausgearbeitet worden sei (Jolles, S. 91). Besser als durch diese Geschichte kann die kanonische, jede Rücksicht auf den subjektiven Anblick beiseite setzende Art nicht gekennzeichnet werden. — Die andere Richtung ist nicht kanonisch, sondern mimetisch, d. h. hier werden die schönen Verhältnisse nicht dargestellt, wie sie an sich sind, sondern man versucht diejenigen Verhältnisse „nachzuahmen", die unserem Auge schön erscheinen. Würde z. B. die Höhe der Säulen auch symmetrisch richtig berechnet sein, so würde der Anblick trotzdem ins Unschöne fallen, weil das menschliche Auge nicht immer das richtig Berechnete und an sich Schöne als solches wahrnimmt. An Stellen, wo das Auge täuscht, muß die Symmetrie so lange gemildert („temperiert") werden, bis auch der Eindruck der Symmetrie entsteht (Jolles, S. 28). Das, worin das Auge

Gebäude." (*Ita dorica columna virilis corporis proportionem et firmitatem et venustatem in aedificiis praestare coepit.*) — Bei der ionischen Säule wurde das Verhältnis eines Frauenfußes zu der Höhe des weiblichen Wuchses genommen. Man fand, daß dieses Verhältnis 1 : 8 war (De arch. S. 84ff.).

sich täuscht, muß durch Berechnung ausgeglichen werden, sagt Vitruv. (*Ergo quod oculus fallit, ratiocinatione est exaequandum.* De arch. S. 74.) „Denn das Auge verlangt Schönheit, und wird sein Wohlgefallen nicht durch Proportion und Hinzufügungen zu den Maßeinheiten erschmeichelt, so daß das, was fehlt, durch Temperation verstärkt wird, so wird dem Beschauer ein leerer und unschöner Anblick geboten.“ (*Venustatem enim persequitur visus, cuius si non blandimur voluptati proportione et modulorum adiectionibus, uti quod fallit temperatione adaugeatur, vastus et invenustus conspicientibus remittetur aspectus.* ib. S. 75.)

Diese Rücksicht auf die Gesetzlichkeit des Auges erscheint uns heute selbstverständlich, dem Altertum war sie es nicht. Für die Alten besteht zwischen Symmetrie und Eurhythmie ein ungeheurer Unterschied. In unserer Sprache müßten wir sagen: die Symmetrie ist Ausdruck der ewigen Gesetzmäßigkeit, die Eurhythmie ahmt lediglich nach, was kraft der subjektiven Gesetzlichkeit unseres Sehorgans an einer bestimmten Stelle des Kunstwerks gewünscht wird. Auch die dadurch bedingten Modifikationen der Symmetrie suchen freilich nichts anderes als diese selbst zur Geltung zu bringen. Für das antike Denken in seiner Strenge ist das aber schon zu viel. Wahr ist nur das nach den Gesetzen der Symmetrie Konstruierte; alles andere ist ein der Wahrheit ähnlicher Schein. Die griechische Kunst ist zuletzt den Weg der Eurhythmie gegangen; Platon hat sich mit Entschiedenheit auf die Seite der älteren „symmetrischen“ Kunst gestellt.

Literatur. J. Overbeck, Die antiken Schriftquellen zur Geschichte der bildenden Künste bei den Griechen. 1868. C. Robert, Die Kunsturteile des Plinius. In: Philologische Märchen. 1886. S. 28—82. A. Kalkmann, Die Quellen der Kunstgeschichte des Plinius. 1898. Th. Birt, Laienurteil über bildende Kunst bei den Alten 1902. J. A. Jolles, Vitruvs Ästhetik. 1906. Die übrige Literatur siehe oben S. 17.

IV. MITTELALTER UND RENAISSANCE.

a) Mittelalter.

Die Vorstellung von der Kunst, wie sie sich im Hellenismus ausgebildet hatte, ist dem Mittelalter völlig fremd. Eine selbständige Reflexion über die Kunst im engeren Sinne, und wäre es in der schlichtesten Form, kommt bei den Scholastikern nicht vor. Zwar ist die Vorstellung des künstlerischen Schaffens seit Plotin nichts Unbekanntes mehr, sie trägt jedoch nicht die Kraft in sich, das ästhetische Problem sichtbar zu machen. Wenn gelegentlich das Schaffen Gottes mit dem eines Künstlers verglichen wird, dann geschieht es nicht, um der Kunst eine Ehre zu erweisen, sondern vielmehr „um dadurch das Verständnis für das Wesen und Wirken des göttlichen Geistes zu erleichtern, oder, in selteneren Fällen, die Auflösung anderer theologischer Fragen möglich zu machen“ (Panofsky, Idea, S. 20). Thomas von Aquino redet hin und wieder von

dem Baumeister, der die Form des Hauses in seinem Geiste vorher entwirft, die gleichsam die Idee des im Stoffe zu verwirklichenden Hauses ist (vgl. Panofsky, S. 85). Aber das ist immer nur eine Weitergabe aristotelischen Gutes. Das Problem der Kunst im engeren Sinne, das schon bei Aristoteles geringe Beachtung gefunden hatte, existierte nicht für eine Zeit, welcher überdies die Poetik des Meisters noch unerschlossen war.

Artifex ist im Mittelalter der Urheber jedes „künstlichen“ Werkes, der die Form des Werkes vorher in seinem Geiste entwirft. Der Künstler ist nicht Schöpfer, sondern Verwirklicher einer Idee, Handwerker. Das künstlerische Leben und die Kunstübung entspricht durchaus dieser Anschauung: der Künstler tritt nicht als Einzelner auf, sondern als Glied einer Körperschaft, die im Besitze der Kunstlehre sowohl wie des Rechtes der Kunstausübung ist. Es wäre falsch, diese Form des künstlerischen Lebens als „primitiv“ anzusehen; sie ist vollgültig wie jede andere, das beweisen die Werke. Kommt man aus dem mediterranen Umkreis, so fällt zuerst das Fehlen der schriftlich niedergelegten Theorie auf. Ein Kanon des Polyklet oder eine Literatur gleich derjenigen, aus welcher Vitruv schöpfte, ist hier nicht denkbar. Das ist kein Mangel, sondern die natürliche Folge des korporativen Prinzips der germanischen Völker: an der Stelle der Theorie steht die Hütten- und Meisterüberlieferung; die geschlossene Werkstatt, das Meister-Gesellenverhältnis (das natürlich auch im Süden nicht fehlt) leistet hier schlechthin alles. Möglich ist diese handwerkliche Art nur bei einer Kunst, die ganz Dienst ist, die ganz vom Auftraggeber abhängt. Aber auch zu Dürers Zeiten noch schließt der Künstler mit dem Besteller einen Vertrag ab genau wie ein Handwerker.

Das Fehlen jeglicher Kunstlehre wird ganz deutlich, wenn man die *artes* ins Auge faßt. Der antiken Tradition entsprechend unterscheidet man die *artes liberales* von den *artes mechanicae*. Zu jenen gehören Grammatik (Literatur), Rhetorik, Dialektik (Philosophie), Arithmetik, Geometrie, Astronomie, Musiktheorie, zu diesen *lanificium, armatura, navigatio, agricultura, venatio, medicina, theatrica*. Die freien Künste sind lediglich theoretischer Art, nur sie sind des freien Mannes, nach dem sie genannt werden, würdig. Die mechanischen Künste sind rein praktisch ohne theoretische Grundlage. An der Stelle der Theorie steht die handwerkliche Überlieferung. Eine Ausnahme macht die Medizin: ihre Grundlage liegt in der Physik, daher der Name *physicus* für den Arzt (Schlosser, Kunsttheorie S. 66). Die sieben freien Künste wurden mit den sieben Planeten verglichen, die mechanischen Künste waren wenig geachtet. Von der Theologie werden sie als „unecht geboren“ bezeichnet. Ihr Name wird mit einer echt mittelalterlichen Etymologie von *moecha* (Ehebrecherin) abgeleitet (Borinski I, S. 89). Der herrschende Gedanke dabei ist der von der unbedingten Überlegenheit der Natur als Gottes erster Schöpfung über alle künstlichen Veranstaltungen des Menschen. „Nur die Natur schafft wirklich. Der Mensch ist darauf angewiesen, in seinem Werke die Natur künstlich (*mechanice*) nachzuahmen. Sein Werk ist daher unecht, ‚unwirklich‘: *adulterinum*.“ Borinski sieht hierin eine eigentümliche Verbindung des aristotelischen Satzes, daß die Kunst der Natur nachahme so weit es ihr möglich sei mit der Vorstellung von Adams Fluch.

Was wir heute die Künste nennen, findet weder unter den *artes liberales* noch unter den *artes mechanicae* eine Stelle. In der „steinernen Enzyklopädie“ am Campanile zu Florenz erscheinen sie einmal im Gefolge der *mechanicae* (Schlosser S. 66). Philosophisch

aber bleibt ihre Stellung gänzlich unbestimmt. Es ist die Leistung der folgenden Jahrhunderte, ihnen, dem Wandel des Stils entsprechend, eine Stellung in der geistigen Welt des Menschen zu geben. Rein intellektuell betrachtet wäre „nichts näher gelegen" als den Künsten einen Platz unter den *artes liberales* anzuweisen, wo sich die Rednerkunst unangefochten behauptete. Aber die Macht der Tradition und die tief begründete Ansicht von der handwerklichen Natur des Künstlers erweist sich als stärker. Vermöge des theoretischen Charakters seiner „Kunst" genießt der Humanist, der Dichterphilolog und Schönredner im späteren Mittelalter hohe Ehren. Die Poesie wurde ja schon im Altertum für vornehmer gehalten als alle andern Künste. Erst nachdem der bildende Künstler in der Renaissance in Beziehung zur Theorie getreten war, ist eine Gleichstellung zwischen dem Dichter und Maler, dem Plastiker und Baumeister möglich geworden. Nicht die Vorstellung von der Schöpferkraft des Künstlers ist es, die den Prozeß in Gang bringt, sondern die Vorstellung, daß die Tätigkeit des Künstlers etwas mit den *artes liberales* zu tun habe.

b) Dante.

Wie die Schwelle der antiken Ästhetik die rätselhafte Gestalt Platons hütet, so hütet die Schwelle der neueren Ästhetik Dantes verschlossener Geist. An einer Stelle der göttlichen Komödie ist von einem Metallfälscher als von einem „guten Affen der Natur" die Rede (Inf. XXIX, 139). Das ist ein Nachklang der mittelalterlichen Auffassung vom Künstler als einem bloßen Nachäffer der Natur, als einem Verfertiger „unechter" Werke. Die Natur, so lesen wir im XI. Gesang des Inferno (99 ff.), hat ihren Ursprung im göttlichen Verstande und in göttlicher Kunst (*dal divino intelletto e da sua arte*), die Kunst dagegen ist nur gleichsam ein Enkel Gottes (*a Dio quasi è nipote*). Daß die Natur hoch über aller Kunst sei, daß sie erstgeboren sei, ist dem Theologen Dante selbstverständlich. Im Purgatorio wird als Beispiel für die von der Natur überwundene Kunst der Marmor Polyklets genannt (X, 32 f.).

Ganz anders klingt es, wenn Dante den manchmal abgelenkten Weg der Kreatur zum höchsten Licht mit dem künstlerischen Formwillen (*intenzion dell' arte*) vergleicht: wie die Seele so erreicht auch dieser Wille der „tauben" Materie wegen nicht immer das Ziel der Form (Parad. I, 127 ff.). Der philosophische Gehalt des Gleichnisses weist auf Dantes aristotelisch-thomistische Welt- und Himmelsanschauung hin; die Art jedoch, wie hier der Künstler hervortritt, läßt uns aufhorchen. Der wirkliche Dante schimmert an solchen Stellen durch, der selbstbewußte Künstler, der formende Geist. Was Dante lehrt, ist das Mittelalter; er selber ist nicht mehr Mittelalter. Er ist der erste Mensch, der unsere Sprache spricht. Der Ghibelline, der leidenschaftliche Patriot, der große Einsame inmitten der Gemeinschaftswelt des Mittelalters, er, und nicht Petrarca, der melancholische Poet, ist der erste „moderne Mensch". Der Lyriker und Redner Petrarca ist sehr stolz auf das, was er schreibt, aber das bedeutet bei ihm, daß es ihm gelungen sei, die Musen aus der Verbannung zurückzurufen. Es ist höchst bezeichnend für die selbstbewußte und doch wiederum so zeitlich gebundene Art dieses Mannes, wie er das Nichtvor-

kommen der Poesie unter den artes liberales erklärt: sie sei über allen und umfasse sie alle (Borinski I, S. 119). Dante hat diese Sorgen nicht, er fühlt sich als Kunstschöpfer. Seine neue menschliche Existenzform drückt sich vollkommen in seinem Verhältnis zum Werke aus. Er ist der verkörperte Begriff eines neuen Stils, sein Künstlerbewußtsein stellt sich als Stilbewußtsein dar. Kein antiker, kein mittelalterlicher Künstler ist ihm hierin gleich. Das ist nicht mehr der demütige Werkkünstler des Mittelalters ohne Namen, der hinter seinem Werk zurücktritt. Mit dem Stolze eines Mannes, der Ungeschautes geschaut und in Worten ausgeprägt hat, tritt Dante vor sein Volk und vor die Nachwelt. Welch unmittelalterlicher Klang tönt an unser Ohr, wenn wir den Dichter im Inferno (I, 86 f.) zu Virgil sagen hören:

Tu se' solo colui, da cui io tolsi
Lo bello stile, che m'ha fatto onore.

Ruhm zu erwerben durch die Kunst, durch den Stil — das ist nicht christlich gedacht. Eine neue Lebenshaltung findet hier ihren Ausdruck: „auf weltlichem Wege zum Ewigen zu gelangen" (Borinski I, S. 103). Das dürfen wir erschließen aus den Worten, die Dante im Höllenschlunde (XV, 84 f.) an seinen ehemaligen Lehrer, den Rhetor Brunetto Latini richtet:

M' insegnavate come l'uom s'eterna.

Der Dichter, der für die Nachwelt schafft, der ein ewiges Werk hervorbringt, macht sich selbst zur ewigen Gestalt.

Das Licht der höchsten Liebe zu schildern versagt auch der mächtigsten irdischen Phantasie die Kraft (Parad. XXXIII, 142) — so spricht der Dante, der den Gehalt des christlichen Mittelalters in seinem Gedicht verewigt. Diesem Gehalt entspräche ein Werk ohne Namen. Indem aber Dante dieses Werk hervorbringt, als aktiver Mensch, als Schöpfer eines neuen Stils, der für alle Nachkommenden ein Gegenstand der Bewunderung sein wird, tritt er als Einzelner hervor. Über seinem Werke steht unsichtbar: ich hab's gewagt! Petrarca, der gebildete Mann, ist stolz auf seine „Schreibart"; Dante, der Künstler, schafft sein Werk, indem er herrisch dem Stoffe der Gegenwart seinen Stil aufprägt.

c) Alberti.

Zwei Ereignisse bestimmen das Schicksal der Ästhetik in der Epoche der Renaissance und des Barock. Das eine ist die Wiederentdeckung des Vitruv im zweiten Jahrzehnt des 15. Jahrhunderts, das andere die Textrekonstruktion der aristotelischen Poetik (Pazzis lateinische Übersetzung 1536). Aus dem Werke Vitruvs schöpft Alberti sein Werk über die Baukunst (ebenfalls in 10 Büchern, zuerst gedruckt 1485); Aristoteles aber wird durch J. C. Scaliger (1561) zum Gesetzgeber der poetischen Theorie. Noch Lessings Kampf gegen die französische Tragödie ist zugleich ein Kampf gegen den Aristotelismus Scaligers.

Der Unterschied zwischen Vitruvs und Albertis Theorie entspricht dem Unterschied zwischen der antiken Kunst und der Kunst der Renaissance. Den Hintergrund des Buches von Vitruv bildet der Mythus und die pythagoreisch-platonische Metaphysik. So löst sich auch das antike Kunstwerk mit seiner herrlichen Formenbestimmtheit vom Hintergrunde des Mythus los. Albertis Buch ist hintergrundslos. Es ist ebenso einfach, gegenwärtig und klar wie die italienische Architektur der Epoche, die uns das Bauwerk als Kubus mit einer Fassade zu sehen gelehrt hat. Der Tempel ist, obwohl er einen bestimmten Stil hat, zugleich ein Organismus mit der Unergründlichkeit des Lebendigen. Das Bauwerk Albertis ist nicht mehr allseitig und unergründlich, es ist ein dem Betrachter zugekehrtes Schauwerk, es ist als Ganzes „Fassade".

Es wird kein Zufall sein, daß in eben dem Lande, das die herrscherliche Künstlerschaft Dantes gesehen hat, der Grund zur modernen Kunsttheorie gelegt wird. Was jeden Betrachter, der von den hellenistischen und mittelalterlichen Schönheitslehren herkommt, wie mit einem Schlage berührt, ist die selbstbewußte Kühnheit, der Realismus, mit dem Alberti die Tätigkeit des Künstlers in den Mittelpunkt der Theorie rückt. Man hört manchmal die Ansicht aussprechen, der moderne Begriff des Künstlers stamme aus der Renaissance. Das ist ein Irrtum: die Renaissance hat wohl den *artifex* als Typus neben den Dichter, den Gelehrten, den Staatsmann gestellt; aber dieser *artifex* ist viel eher ein Ingenieur als ein Künstler in unserem Sinne. Nach Alberti ist die Kunst des Malers und des Architekten auf die Wissenschaft, nämlich auf Mathematik gegründet. Darin liegt der Bruch mit dem Mittelalter: der Künstler ist nun kein Handwerker mehr, der aus der Werkstattüberlieferung und der praktischen Erfahrung eines Meisters schöpft, sondern er ist ein selbständiger Unternehmer, dessen Leitsterne der eigene Verstand und die wissenschaftliche Theorie sind. „Die Hand des Werkmannes dient dem Architekten nur als Werkzeug" (Albertis Vorrede zum Werk über die Baukunst). Durch diese (humanistische) Begründung auf die Wissenschaft kommt jener scharf rationale Zug in Albertis Theorie, der diese geschichtlich zu etwas schlechthin Neuem macht.

In seiner Abhandlung über die Malerei (1435) entwickelt Alberti die Lehre von der Sehpyramide. Die Definition der Malerei lautet: „Die Malerei wird also nichts anderes sein als die auf einer Fläche mittels Linien und Farben zustande gebrachte künstliche Darstellung eines Querschnitts der Sehpyramide gemäß einer bestimmten Entfernung, einem bestimmten Augenpunkte und einer bestimmten Beleuchtung." (L. B. Albertis kleinere kunsttheoretische Schriften, übers. von H. Janitschek, 1877, S. 68 ff.) Das überwältigend Neue an dieser Erklärung ist die methodische Einstellung, aus der sie hervorkommt. Nicht mehr der Gegenstand, nicht mehr die Schönheit, nicht mehr der allgemeine Begriff der künstlichen Hervorbringung überhaupt ist der Ausgangspunkt, sondern das spezifische Verfahren des Malens selbst. Nüchtern und sachlich beschreibt Alberti die malerische Technik, nicht ihren handwerklichen Zügen, sondern ihrem Wesen nach. Hier handelt es sich um etwas ganz anderes als um einen Kanon im Sinne der antiken Ästhetik. Die „Regel" bezieht sich nicht auf gegebene Proportionen, sondern auf ein vom Bewußtsein geleitetes und kontrolliertes Tun.

Die Arbeit der bildenden Künstler wird von Alberti allgemein so bestimmt: sie rücken aus den durch die Natur geschaffenen Körpern die Abbilder in das Werk hinaus, das sie hervorbringen. (*Artes eorum, qui ex corporibus a natura procreatis effigies et simulacra suum in opus promere aggrediuntur...* Janitschek, S. 169.) Dies geschieht durch ein Abnehmen oder Hinzufügen an irgendeinem gegebenen Stoffe. Wenn in Wachs oder Ton gearbeitet wird, bringt man das Werk durch Hinzugeben wie durch Wegnehmen zustande; andere nehmen nur weg, wie die Steinbildhauer. Die Maler hingegen haben eine eigene Technik (*proprio artificio enituntur*, ib. S. 171). In diesem Zusammenhange gibt Alberti vom Verfahren des Marmorbildhauers die klassisch gewordene Beschreibung: er fördere durch Wegschlagen des Überflüssigen die im Block vorhandene und verborgene menschliche Figur an Licht. (*Alii solum detrahentes veluti qui superflua discutiendo quaesitam hominis figuram intra marmoris glebam inditam atque absconditam producunt in lucem.*)

Von der nämlichen nüchternen Präzision ist die Definition des Architekten als eines planenden Bewegers von Lasten und eines Zusammenfügers von Körpern (Über die Baukunst, Vorrede). Bis zu Alberti gehen Kunsttheorie und Schönheitslehre nebeneinander her. Es wird wohl der Versuch gemacht, den Künstler als Schauenden der Schönheit in das System der Metaphysik des Schönen einzugliedern (Plotin). Dabei büßt er jedoch seine Selbständigkeit ein, da hier ja der Kunst überhaupt eine Selbständigkeit nicht zukommt. Alberti vermag als erster, da für ihn die Selbständigkeit der künstlerischen Tätigkeit Voraussetzung ist, den Begriff der Schönheit ohne zerstörende Wirkung mit dem der Kunst zu verbinden. Darauf beruht seine geschichtliche Bedeutung. Alberti befindet sich Plotin gleichsam gegenüber — mit dem bezeichnenden Unterschiede, daß dieser am Ende, jener am Anfange einer langen Entwicklungsperiode steht.

Der Vorgang darf nicht so vorgestellt werden, als hätte Alberti den alten Begriff der Schönheit einfach übernommen. Zwischen dem Mittelalter und dem Quattrocento liegt die Eroberung der „Wirklichkeit" durch die Kunst. Wenn Alberti von der Schönheit spricht, so hat er nicht mehr die höchste Schönheit vor Augen, die eins ist mit dem Liebenswerten und Guten, sondern er denkt an die Schönheit der Erscheinungen. Er ist Naturalist, so wie die Kunst des Quattrocento naturalistisch ist verglichen mit der des Mittelalters. Der Maler, den er schildert, ist ein scharfer Beobachter der Natur (Janitschek, S. 149f.). Diejenigen, die sich auf ihren erfinderischen Geist (*ingegnio*) verlassen ohne ein Vorbild in der Natur zu haben, dem sie mit den Augen oder mit dem Verstande genau folgen (*senza avere essemplo alcuno dalla natura quale con occhi o mente seguano*) lernen niemals richtig malen, sondern gewöhnen sich nur an ihre Irrtümer. „Es flieht die erfahrungslosen Geister jene Idee der Schönheiten, welche kaum die Wohlerfahrensten zu erkennen vermögen." (*Fuggie l' ingegni non periti quella idea delle bellezze, quale i beni exercitatissimi appena discernono.* Janitschek, S. 151.)

An zwei Stellen des Werkes über die Baukunst wird von Alberti die Schönheit definiert. Im zweiten Kapitel des 6. Buches heißt es: Schönheit ist eine bestimmte mit Berechnung verknüpfte Symmetrie

(*concinnitas*) aller Teile in dem Ganzen, wozu sie gehören, so zwar, daß man nichts hinzufügen noch wegnehmen noch verändern kann, ohne sie mißbilligenswert zu machen. (*... ut sit pulchritudo quidem certa cum ratione concinnitas universarum partium in eo cuius sint: ita ut addi aut diminui aut immutari possit nihil, quin improbabilius reddatur.*)[1] — Von den Grundsätzen (*praecepta*) der Schönheit und des Schmuckes wird gesagt, daß sie der Philosophie entlehnt und an die Eigenart der vorliegenden Kunst angepaßt seien (VI. Buch, 3. Kapitel, Ende).

Die ausführliche Darlegung seiner Schönheitslehre gibt Alberti im 5. Kapitel des 9. Buches der Baukunst. Durch Vereinigung von *numerus*, *finitio* und *collocatio* entsteht die Symmetrie (*concinnitas*). Auf die Symmetrie stimmt nun Alberti einen wahren Hymnus an. Das ganze Leben und Denken des Menschen umfaßt sie, die ganze Natur durchzieht sie. Allem, was die Natur hervorbringt, wird nach dem Gesetze der Symmetrie sein Maß gesetzt. Die Natur kennt kein höheres Streben, als daß alles, was sie erzeugt, vollkommen vollendet sei (*absolute perfecta*). Ohne Symmetrie würde sie dieses Ziel niemals erreichen. „Schönheit ist eine gewisse Übereinstimmung und ein Zusammenklingen der Teile eines Ganzen, zu dem sie gehören, nach einer bestimmten Messung (*numerus*, *finitio*, *collocatio*), die so ausgeführt wird, wie es die Symmetrie, d. h. das vollkommenste und erste Gesetz der Natur erfordert.“ (*... ita uti concinnitas hoc est absoluta primariaque ratio naturae postularit.*)

Der Kunsttheorie Albertis stehen diese Sätze geraden Wegs entgegen. Hier wird eine absolute, vorfindbare Schönheit der Natur vorausgesetzt; die Kunst gerät gänzlich in Abhängigkeit von dieser Schönheit und damit von der Natur. Der vorher so aktive Künstler erscheint nun als Nachahmer: schon unsere Vorfahren hätten nicht mit Unrecht erklärt, daß sie der Natur als der Künstlerin der schönsten Gestalten nachahmten (*naturam optimam formarum artificem sibi fore imitandam indixere*). Sobald die Natur als Künstlerin auftritt, muß der Künstler an Bedeutung verlieren. Die Spannung zwischen dem Albertischen Begriff der Schönheit und seinem Begriff der Kunst liegt vor Augen.

Für das Verhältnis zu Vitruv ist der Vergleich des Tempels mit dem Organismus bezeichnend: „Wie bei einem Lebewesen Kopf, Fuß und jedes andere Glied zu den übrigen Gliedern und zum ganzen übrigen Körper in Beziehung steht: so sind auch bei einem Bauwerke und insbesondere bei einem Tempel alle Teile des Körpers so zu gestalten, daß sie untereinander sich alle entsprechen, so daß man mit jedem beliebigen einzelnen Teil alle anderen genau messen kann“ (VII, 5). Von außen gesehen ist die Übereinstimmung Albertis mit Vitruv vollkommen. Aber gerade die wichtigste Unterscheidung, die zwischen Symmetrie und Eurhythmie fehlt. Darin liegt der ganze Gegensatz zwischen Renaissance und Antike. Die Theorie der Schönheit ist da — der mythische Hintergrund, aus dem sie hervorgeht, nicht mehr. Der spekulative Teil des Albertischen Werkes ist eine humanistische Kulisse.

---

[1] Ich habe *concinnitas* durch „Symmetrie“ wiedergegeben. Alberti gebraucht das griechische Wort nicht: offenbar aus Abneigung gegen die Griechen. Er zieht das ihm durch die römisch-rhetorische Tradition (Cicero) nahegelegte Wort *concinnitas* vor.

Die Verbindung des ästhetischen Problems mit einer kosmologisch-anthropologischen Zahlenspekulation ist nichts Zufälliges, sondern folgt mit Notwendigkeit aus der Eigenart der antiken Metaphysik des Schönen. Aber so wenig die Humanisten schreiben wie Cicero und Virgil, so wenig ist die antike Kosmologie in der Renaissance wirklich lebendig geworden. Unter der Herrschaft des christlichen Gottesbegriffs vermögen die antiken Kosmosvorstellungen nur ein Scheindasein zu führen. Das Wirklichkeitsgefühl, das in der kosmologischen Spekulation der Alten lebt, gibt auch den Kunstwerken der Antike die eigentümliche Wucht des Seins. Sieht man ein Bauwerk der Renaissance nach einem antiken, so steht man plötzlich einer losgelösten, abstrakten Existenz gegenüber. Der Realitätsgrad ist nicht derselbe, das Werk ist nicht in die kosmische Symmetrie eingebettet, sondern es erscheint in bezug auf den Beschauer und sein Auge. Die antiken Baukünstler haben wohl auch auf das Auge Bedacht genommen; es ist jedoch ein Unterschied, ob das Kunstwerk durch die Rücksicht auf das Auge — oder durch die Vorsicht des Auges — konstituiert ist, oder ob die durch das Auge bedingten Veränderungen nur als „Temperaturen" der kosmischen Symmetrie verstanden werden.

Mit der subjektiven Kunst beginnt auch die subjektive Ästhetik. Die Entdeckung der Sehpyramide und die dadurch möglich gewordene Definition der Malerei als Darstellung der Natur in bezug auf ein Subjekt ist ein symbolisches Ereignis. Die Welt erscheint nun nicht mehr als ein Wesen aus eigener Lebensvollmacht — die Formeln hierfür spricht man nur den Alten nach — sondern sie existiert nur bezogen auf ein Subjekt. Dieses Subjekt ist noch keineswegs das einsam schöpferische „Genie", es ist ein technisch konstruierendes Subjekt. Aber es ist der Beziehungspunkt, auf den hin die Welt existiert. Der grundlegende Terminus „Natur", der jetzt entsteht, bezeichnet die Welt in ihrer Relation zu den Sinnen des Menschen. Zwischen die Schönheitslehre der Antike und die Schönheitslehre der Renaissance schiebt sich der Begriff der uns umgebenden, auf unsere Sinne bezogenen Welt. Damit wird die Welt zur sinnlichen Welt, d. h. zur „Natur". In der Antike ist diese Beziehung sekundär; mit der Entdeckung des „Menschen" in der Renaissance wird sie primär.

Der „Subjektivismus" der Renaissance ist ein nüchterner, sachlicher Subjektivismus, der verknüpft ist mit stärkster Werkgesinnung. In künstlerischer Hinsicht ist er charakterisiert durch die Entdeckung des Auges als des Vermittlers zwischen der Welt und dem Ich.

Für Alberti ist es selbstverständlich, daß das Kunstwerk für das Auge oder das Ohr da ist, und daß sich sein Dasein hierin erschöpft. Das Augenpathos der Renaissance wird schon von ihm erlebt und ausgesprochen. Die Augen vor allem, sagt er, begehren von Natur nach Schönheit und Symmetrie, und zeigen sich in diesem Punkt sehr eigensinnig und empfindlich. (*Et sunt praesertim oculi natura praecupidi pulchritudinis atque concinnitatis: et in ea re sese praestant morosos et admodum difficiles.* IX, 8.) Oftmals können sie gar nicht sagen, was sie beleidigt (*quidnam sit quod offendat nequeunt explicare*), es sei denn, daß (vom Gegenstande) ihre unbedingte Gier, Schönes zu schauen, nicht erfüllt wird. In den Formen und Gestalten der Gebäude liegt eine natürliche Erhabenheit und Vollendung, die unser Inneres erregt und sich sofort bemerkbar macht (*quod animum excitat e vestigioque sentiatur.* IX, 8). Alberti gibt zu erkennen, daß er den Vorgang der ästhetischen Kontemplation erfahren und in sich beobachtet hat. Was es sei, wodurch das Gefallen hervorgerufen wird, will er nicht untersuchen. Das Urteil über die Schönheit wird jedenfalls nicht durch bloße Vermutung bewirkt, sondern durch eine angeborene innere Einsicht. (*Ut vero de pulchritudine judices non opinio, verum animis innata quaedam ratio efficiet.* IX, 5.) Was Schönheit ist, können wir vielleicht innerlich besser verstehen, als in Worten ausdrücken. (*Sed pulchritudo atque ornamentum per se quid sit quidve inter se differant fortassis animo apertius intelligemus quam verbis explicari a me possit.* VI, 2.)

Der nämliche Künstler, der die halb mathematische Abhandlung über die Malerei schreibt, gibt zugleich dem Wissen um den irrationalen

Charakter des ästhetischen Gegenstandes Ausdruck. Seltsame Vereinigung von Rationalität und Geheimnis! Wir kennen sie gut — sie ist modern. Bei Alberti tritt sie zum ersten Male auf; in der Kunst und in der Philosophie des Barock findet sie ihren monumentalen Ausdruck (Leibniz!) Der erste rationale Künstler entdeckt das Geheimnis der ästhetischen Wirkung. Damit erst erreicht der Subjektivismus der Renaissance seine Tiefe. Gleichzeitig rückt aber auch das Problematische der neuen Kunst- und Schönheitslehre ans Licht. Die geheimnisvoll gewordene „Schönheit" wird vom Künstler angestrebt. Der Künstler will nicht mehr die in den Dingen verborgene Maßnorm nur befreien — oder er will es nur in der Theorie, nicht aber in der Praxis — er will die Schönheit durch seine Aktivität hervorbringen. So liegt der scheinbar so geschlossenen Kunstgestalt der Renaissance eine doppelte Bewegung zugrunde: zur Schönheit vermag sich der Mensch nur aufnehmend, passiv zu verhalten, das Schöne läßt sich nur erleben, wie es von Plotin vorbildlich beschrieben wird. Für die Renaissance ist der Künstler jedoch ein Hervorbringender. Er ist nicht mehr der demütige Werkmeister des Mittelalters, sondern der Genosse des stolzen Humanisten.

Dadurch kommt ein tiefer Zwiespalt in das Wesen des neuen Künstlertypus. Zwischen der Metaphysik der Schönheit, die einem anderen Weltbild entsprungen ist, und dem neuen Begriff der künstlerischen Aktivität besteht ein Widerspruch. Die Aktivität ist das neu errungene kostbare Gut; aber die Lehre vom Schönen, der schon als Erbe der Alten die höchste Weihe zukommt, soll nicht preisgegeben werden. Als Lösung dieses Widerspruchs steht die Kunst der Renaissance mit ihrer Vermenschlichung (Relativierung) der Schönheit vor uns. Systematisch formuliert: die Renaissance erfindet den Stil der Schönheit. In diesem Ausdruck ist das Entgegengesetzte vereinigt: das Wort Stil deutet auf die künstlerische Aktivität, das Wort Schönheit auf die passive Haltung des Menschen gegenüber der in der Welt enthaltenen Maßnorm. Durch die in der Renaissance vorgenommene Synthese wird die Norm in ein Ergebnis des künstlerischen Wollens und Tuns verwandelt, die kosmische Normschönheit wird zur „Kunstschönheit". Die Kunstschönheit ist, als Stil wie als Theorie, eine Entdeckung der Renaissance. Darin prägt sich die eigentümliche Zwischenstellung dieses Zeitalters aus, das dem Mittelalter nicht mehr, der neuen Zeit noch nicht zugerechnet werden kann. Bis ins 19. Jahrhundert hat sich die abendländische Welt mit dem neugeschaffenen Begriff der Kunstschönheit auseinanderzusetzen gehabt.

d) Dürer. Leonardo.

Mit höchster Präzision wird diese Spannung von Dürer in der Widmung seiner Proportionslehre an Willibald Pirckheimer zum Ausdruck gebracht. „So es aber sein rechte Maß hat, kann das von Niemand getadelt werden, ob es auch ganz schlecht gemacht ist" (Lange und Fuhse,

Dürers schriftl. Nachlaß S. 208). Der Satz ist deshalb so bedeutungsvoll, weil Dürer sonst mit nicht geringerem Nachdruck als Alberti die Aktivität des Künstlers betont. Aber die „Maße“ stehen noch höher als alles, was der Künstler von sich aus vermag. Der Dürerische Begriff des Maßes ist der Vitruvs und Albertis: die schönsten Dinge sind die „vergleichlichen“ (Vergleichung, *comparatio* = *concinnitas*). Die Messung hat Sinn nur innerhalb eines Ganzen; Symmetrie (*concinnitas*) bezieht sich auf das Verhältnis der Teile zum Ganzen.

Dürer kennt wohl die „wundersame Gabe“, die da macht, daß einer „sein großen Gwalt und Kunst“ in etwas zeigen kann, was er mit der Feder in einem halben Tag“ auf ein halben Bogen Papiers reißt oder mit seim Eiselein in ein klein Hölzlein versticht“, während ein anderer ein ganzes Jahr lang mit höchstem Fleiße vergeblich arbeitet (Lange und Fuhse S. 221). Aber von irgendeiner „Spontaneität“ des Künstlers will er nichts wissen.[1] „Je genäuer und geleicher“ ein Bild dem Menschen ähnlich gemacht wird, desto besser fällt das Werk aus (Lange und Fuhse S. 351). Wie der Honig aus viel Blumen zusammengetragen wird, so wird von vielen schönen Dingen das Gute gesammelt (Lange und Fuhse S. 300). Denn „Meister“ ist die Natur und der Menschen Wahn ist Irrsal (Lange und Fuhse S. 351). „Dann Dein Vermügen ist kraftlas gegen Gottes Geschöff“ (Lange und Fuhse S. 227). „Geh nit von der Natur in Dein Gutgedunken, daß du wöllest meinen das Besser von dir selbst zu finden; dann du wirdest verführt. Dann wahrhaftig steckt die Kunst in der Natur, wer sie heraus kann reißen, der hat sie“[2] (Lange und Fuhse S. 226). Das bedeutet nicht, daß ein „wohlgeübter Künstner“ zu einem jeden neuen Werke muß „lebendige Bilder abmachen“. Er stellt vielmehr das dar, was er lange Zeit „von außen hineingesammlet“ hat. Auf diese Weise wird „der versammlet heimlich Schatz des Herzen offenbar durch das Werk und die neue Creatur, die Einer in seinem Herzen schöpft in der Gestalt eins Dings“ (Lange und Fuhse S. 227). Wenn Dürer in den Entwürfen in seinem Malerbuche sagt, daß ein guter Maler „inwendig voller Figur“ sei, so denkt er nicht an den Künstler als an den Urheber dieses Schönen — das wäre ihm „ein neu erdichtte Maß“ (Lange und Fuhse S. 351) —, sondern an den Schatz von Vorstellungen, den der rechte Maler der Natur entnommen hat und in sich trägt.

---

[1] Ein „verständiger geübter Künstner“ vereinigt Gewalt und Kunst, d. h. ποίησις und τέχνη. Hiezu vgl. Beenken, Wölfflin-Festschrift. 1924, S. 184ff. Beenken lehnt die idealistische Deutung dieser Stelle durch Panofsky mit Recht ab. Einen Beweis für Dürers „Unsicherheit“ kann ich in seiner Kunsttheorie jedoch nicht finden: das Nebeneinander des „Maß-“ Gesichtspunktes und des „Gewalt“-Gesichtspunktes ist vielmehr der Kern der Renaissancetheorie.

[2] „Reißen“ in Dürers Sprache: mit Linien arbeiten. Also: wer die Schönheit aus der Natur herauszuzeichnen vermag, der hat sie.

Wie Alberti so deutet auch Dürer auf das Unerklärliche der Schönheit hin. „Die Schönheit, was das ist, das weiß ich nit, wiewol sie viel Dingen anhangt“ (Lange und Fuhse S. 303). „Niemands weiß das dann Gott, die Schon zu urteilen“ (Lange und Fuhse S. 290). Es gibt mancherlei Schönheit und mancherlei Ursachen des Schönen. Jeder soll sich hüten, sich selber zu viel zu glauben. „Dann ein Jedlicher macht geren ihm geleich, was ihm wolgefällt“ (Lange und Fuhse S. 229). In dieser Form warnt Dürer noch einmal vor der Willkür und den Zufällen der Subjektivität. Sein Schönheitsbegriff ist nüchtern inhaltlich-natürlich. „Der Nütz ist ein Theil der Schonheit. Dorum was im Menschen unnütz ist, das ist nit schön“ (Lange und Fuhse S. 304). — Zum Schlusse sei noch darauf hingewiesen, daß der Name Vitruvs („Fitrufius“) von Dürer besonders oft und mit besonderer Liebe und Verehrung genannt wird.

Für den heutigen Betrachter scheint ein Widerspruch zu bestehen zwischen der bis ins kleinste individualisierenden Kunst Albrecht Dürers („die allerkleinsten Runzelein und Ertlein nit ausgelassen“, Lange und Fuhse S. 224) und der Anlage des Malerbuches, das vom Maß des Menschen, des Pferdes, der Gebäude, von der Perspektive, von Licht und Schatten und zuletzt von den Farben handeln sollte (Lange und Fuhse S. 280 f.). Wir meinen, das wissenschaftliche Streben zum Allgemeinen hätte mit dem künstlerischen Streben zum Individuellen in einen schmerzlichen Zwiespalt geraten müssen. Es ist jedoch nicht die geringste Spur von einem Gefühl solchen Zwiespalts in Dürer zu finden. Was er als darstellender Künstler mit Bewußtsein anstrebt, ist, das Richtige aus der Natur herauszureißen. Im übrigen mag das Dargestellte seine Besonderheit bewahren. Man könnte sagen, daß im Begriff des Maßes sich das Allgemeine und Besondere begegnen. Die Freude, die Dürer an allem hat, was eine Theorie des Wirklichen enthält, am Vitruv, am Euklid, an der Perspektive ist ursprünglich und echt. Er fühlt sich als Darstellender in seinem Verhältnis zur Natur dem wissenschaftlich Erkennenden im tiefsten verwandt. Dieser bruchlose Übergang von der Kunst zur Wissenschaft und von der Wissenschaft zur Kunst ist von Alberti an das Kennzeichen der Renaissance. Die wundersame Synthese folgt nicht aus dem angeblichen Ideal eines Universalmenschen, sondern ist eine notwendige Folge des universalen Begriffs der Natur, den die auf das Mittelalter folgende Epoche hat.

Die vollkommenste Darstellung der Renaissance-Synthese ist Leonardo da Vinci, der Naturforscher und Maler, der Theoretiker und Ingenieur. Bei ihm erscheint das antiplatonische Element der Frührenaissance auf die Spitze getrieben: „Wenn schon die Dinge angezweifelt werden, die wir durch die Sinne erfahren, wieviel trügerischer müssen die Dinge sein, die gegen die Sinneserfahrung sind, wie das Wesen Gottes und der Seele, über die doch ohne Ende disputiert und gestritten wird und bei denen es wirklich zutrifft, daß jederzeit, wo Vernunftgründe fehlen, Geschrei an ihre Stelle tritt, was bei sicheren Dingen doch nicht vorkommen kann“ (Ludwig, I. S. 68). Einzig der Wirklichkeit zugewendet und dem geheimen Gesetz der Bildung und Umbildung ihrer Gestalten nachspürend ruht das Auge dieses gewaltigen Geistes forschend auf der Welt der Erscheinungen. Die Malerei ist für ihn eine Naturwissenschaft: so wie die Wissenschaft von der Natur diese gleichsam noch einmal aufbaut, so erscheint ihm auch die Malerei als nichts anderes als eine „zweite Natur“.

Leonardos Ästhetik ist ein Hymnus auf das Auge. Die Malerei ist die edelste der „Wissenschaften“, weil sie die Wissenschaft des Auges ist, des Fensters unseres Körpers „durch welches hin die Seele nach der Schönheit der Welt ausschaut und sie genießt.“

(Ludwig, I. S. 57.) In gänzlich unhumanistischer Weise wird die Dichtkunst tief unter die Malerei gesetzt, die man mit Unrecht aus der Zahl der freien Künste ausgestoßen habe. (ib.) Die Malerei ist ein stummes Gedicht (*poesia muta*), ein Gedicht eine blinde Malerei (*pittura cieca*); aber der Blinde ist in höherem Grade Krüppel als der Stumme! (Ludwig, I. S. 31, vgl. S. 37.) Die Schönheit der Welt besteht aus „Licht, Finsternis, Farbe, Körper, Figur, Ort und Lage, Entfernung, Nähe, Bewegung und Ruhe." (Ludwig, I. S. 37.) „O wunderbare Sache, Ungreifbares greifbar aussehen zu lassen, Flaches erhaben, etwas Nahes entfernt." (Ludwig, S. 101.) Die Malerei ist Philosophie (der Natur), da sie wie diese von der Bewegung der Körper handelt. Ihr Grundgesetz lautet: „Der Gegenstand, der sich vom Auge entfernt, verliert an Größe und Farbe so viel, als er an Entfernung gewinnt." (Ludwig, I. S. 15.)

Weder der Gegenstand noch das Ziel der Malerei ist für Leonardo die „Schönheit". (In dieser Hinsicht irrtümlich J. Wolff, L. da V. als Ästhetiker. 1901 S. 61 f.). Gegenstand und Ziel der Malerei ist die Natur, und nur insoferne die Schönheit eine Schönheit der Werke der Natur ist, hat sie in den Gedanken Leonardos eine Stelle. Wenn er von „göttlicher Schönheit", „göttlichen Proportionen", „harmonischer Proportionalität der Teile, die das Ganze ausmachen" redet (Ludwig, I. S. 60, 42, 40), so redet er gleichwohl nicht von „der" Schönheit, sondern von erscheinenden Schönheiten. Gott ist für ihn nur in der Schöpfung zu finden. Der Künstler, der die Natur darstellt, ist der Enkel Gottes, und daher mit Gott verwandt. (Ludwig, I. S. 35, 19.)

Die Harmonie proportionierter Glieder, welche die Natur mit allen ihren Kräften nicht zu erhalten vermöchte, wird durch die Malerei im Leben erhalten und aufbewahrt. (Ludwig, I. S. 60.) Darin besteht die Überlegenheit der Malerei über die Musik, daß sie den „hinfälligen Reizen der Sterblichen" Dauer verleihen kann. (Ludwig, I. S. 59.) Uns erscheint das als eine geringe Leistung. Wir beurteilen den Künstler nach dem Umfang und der Tiefe seiner „Persönlichkeit". Im 16. Jahrhundert ist man aber noch nicht durch den subjektiven Geniebegriff der neueren Zeit verweichlicht. Leonardo begnügt sich damit, die Vorstellung des malerischen Schaffens zu durchdenken. Wie alle starken Naturen und Zeiten träumt er nicht von neuen Inhalten (der Inhalt versteht sich von selbst), sondern sinnt auf Form. Daß der Mensch den Inhalt „Natur" nachschaffend bewahren kann, ist das Wunder. Nicht die Erfindung unerhörter Gegenstände macht das Wesen des Malers aus, sondern daß er Herr darüber ist, Schönheiten, die ihn zur Liebe bewegen, ins Dasein zu rufen (*è signore di generarle*). Alles, was ist, sei es zum Erschrecken, zum Lachen oder zum Erbarmen, Talgrund oder Gipfel, Einöde oder bewohnte Gegend — er ist der Gebieter (*egli n'è Signore*). Was es im Weltall gibt, hat er zuerst im Geiste und dann in den Händen, „und diese sind von solcher Vorzüglichkeit, daß sie in gleichen Zeiten eine wohl proportionierte Harmonie, in einen einzigen Blick zusammengedrängt, hervorbringen, wie es die wirklichen Dinge tun." (Ludwig, I. S. 18.)

Die Kraft und das Geheimnis des Künstlers liegt also im Machen. Hinter Leonardos Ästhetik steht eine Philosophie der Produktivität. Die wahren Geisteswissenschaften sind für ihn diejenigen, die sich in einem Werke vollenden. Sie sind zuerst im Geiste dessen, der sie voraussieht; zu ihrer Vollendung jedoch können sie ohne Handverrichtung nicht gelangen. (*La quale è prima nella mente del suo speculatore e non può pervenire alla sua perfettione senza la manuale operatione.* Ludwig, I. S. 70 ff.) Es gibt hier keine Entgegensetzung von innen und außen, von Kopf und Hand, Theorie und Praxis. τέχνη und ποίησις gehören zusammen: was Licht und Finsternis, Bewegung und Ruhe sind, wird mit dem Geiste allein begriffen ohne Handverrichtung (*solo colla mente si comprendono*

senza opera manuale); aus dieser „Wissenschaft der Malerei“ wird die Betätigung geboren (*nasce poi l'operatione*), die sehr viel vornehmer ist als bloße Kontemplation und Spekulation.

In Hinsicht auf die Kunsttheorie steht der wissenschaftliche Forscher Leonardo dem Neuplatoniker Michelangelo gerade gegenüber. Die Tätigkeit des Bildhauers wird von Michelangelo rein plotinisch aufgefaßt. (Die Mystik des „Wegnehmens“, vgl. oben S. 20.) Leonardo ist wie Dürer frei von aller Schwärmerei. Die Tätigkeit des Malers ist die höchste, weil sie der höchsten Tätigkeit gleicht. Er hätte niemals sagen können wie Michelangelo: „Man malt mit dem Geiste und nicht mit der Hand...“ (Vgl. oben S. 69.)

e) Vasari.

Die Renaissance ist naturalistisch und nicht idealistisch gesonnen. Ist nicht auch Michelangelo trotz seinem Platonismus als Künstler ein Naturalist? Wenn auf dem Scheitelpunkte der Renaissance Vasari ein allgemeines dictum über die Kunst vorbringen will, dann sagt er mit dem Tone überzeugender Selbstverständlichkeit: „Ich weiß, daß unsere Kunst ganz und gar und in erster Linie Nachahmung der Natur ist“ (W. v. Obernitz, Vasaris allg. Kunstanschauungen. 1897, S. 7). Es ist durchaus die Kunst und der Künstler, mit dem es der erste erfolgreiche Geschichtschreiber der bildenden Künste zu tun hat, nicht die Schönheit und nicht die Idee. Gleichwohl meldet sich bei Vasari schon etwas Neues. Unbefangen nennt er einmal die Natur die Mutter der Kunst, während ein andermal die Erfindung (*invenzione*) diesen Ehrentitel erhält. Ihr steht die Zeichnung (*disegno*) als „Vater“ gegenüber (v. Obernitz, S. 9). Man darf diese Erfindung jedoch nicht in moderner Weise auf das eigentlich Künstlerische beziehen, es ist vielmehr die Erfindung des Gegenstandes der Darstellung gemeint (Schlosser, S. 285 ff.). Panofsky hat gezeigt, in welcher Form die „Idee“ bei Vasari wieder auftaucht, nunmehr als Ausdruck dessen, was der Platoniker durch sie verneint: der Erfahrung. Aus der Kenntnis der Wirklichkeit entspringt nun die Idee (Panofsky, S. 33 f.). In dieser Vorstellung erreicht der Naturalismus der Renaissance seinen Höhepunkt: die Idee wird zum (erreichbaren) „Ideal“.

Doch Vasari ist nicht als Theoretiker, sondern als Schöpfer der neueren Kunstgeschichtschreibung bedeutend. Der tiefe Gegensatz, in dem die neue Epoche zum Mittelalter steht, wird nirgends deutlicher als in dem Unternehmen seiner Vite de' più eccellenti architetti, pittori et scultori italiani (1550), dieser „Ahnentafel und Ruhmesgalerie“ (Heidrich, Beiträge zur Gesch. und Theorie der Kunstgesch. 1917, S. 10) der neuen Kunst. Es ist nicht eine unerhörte Konzeption vom Wesen der Kunst oder des Künstlers, die Vasari die Feder führt, es ist lediglich das Selbstbewußtsein eines Standes, der den der gefeierten Humanisten in der öffentlichen Geltung abgelöst hat. Der Begriff des Künstlerruhms in

Verbindung mit einem handfesten Pragmatismus hat das erfolgreiche Werk hervorgebracht, das als Typus erst durch Winckelmanns Leistung überwunden wurde. Vasari schreibt die Geschichte der Künstler, nicht der Kunst. Er geht darauf aus, ein möglichst lebendiges Bild der einzelnen Individualitäten zu entwerfen, wobei er auch die unverbürgteste Anekdote nicht verschmäht. Im Grunde freilich sind alle seine Gestalten nur „Modifikationen des idealen Künstlertypus, wie er ihm und seiner Zeit vorschwebt" (Heidrich, Beitr. S. 17 f.).

Damit ist die geschichtliche Bedeutung der Leistung Vasaris freilich noch nicht erschöpft. Diese Bedeutung geht weit über das hinaus, was der Urheber wollte. Sein Prinzip ist fruchtbar: indem er nicht nur den Künstler darstellt, sondern sich auch als kritischer Kenner verhält, der stets das Werk im Auge hat, wird er von selbst zur Erkenntnis von Werkzusammenhängen fortgeführt. Das Werkstattwort *maniera*, das wir wohl besser mit „Mache" als mit „Stil" übersetzen, weist mit Nachdruck auf das Reich der *ποίησις* hin; Schlosser vermutet, daß der berühmte stilcharakterisierende Ausdruck des *terribile*, der vor allem auf Michelangelo angewendet wurde, aus dem alten rhetorischen *δεινόν* abgeleitet sei (Schlosser, S. 286). Wahrscheinlich ist auch das geschichtsphilosophische Schema, das Vasari, freilich nur äußerlich, an seinen Stoff heranbringt, dem Bereich der literarischen Stilkritik entnommen, die längst eine goldene, silberne und eherne Latinität unterschieden hatte (Schlosser, S. 277 f.). Die Übertragung des Schemas jedoch auf die bildenden Künste ist wohl Vasaris persönliches Eigentum (A. Philippi, Der Begriff der Renaissance, 1912, S. 51 ff.).

Die Anwendung des Wortes *rinascita* auf den Stilcharakter der im 13. Jahrhundert wiedergeborenen Kunst kennt Vasari nicht. Aber er hat schon eine klare Vorstellung von der Aufeinanderfolge der *maniere*. In der ersten Auflage seines Werkes findet sich das bemerkenswerte Wort, er wolle der Aufeinanderfolge der Macharten mehr Aufmerksamkeit zuwenden als der Chronologie der Tatsachen (*osservare l'ordine delle maniere più che del tempo*, Philippi, S. 60).

f) Zuccaro.

Verhältnismäßig rasch wird die Sicherheit der Hochrenaissance abgelöst von der Unruhe des Hochbarocks. Dazwischen liegt eine Epoche gegenreformatorischer Anspannungen, die in der Kunstgeschichte unter dem nicht sehr glücklichen Namen des Manierismus auftritt (vgl. oben S. 38). Der Kunsttheoretiker des Manierismus ist F. Zuccaro, dessen Werk „L' idea de' pittori, scultori et architetti" 1607 erschien. Der Manierismus — Greco ist seine charakteristischste Erscheinung — wendet sich von dem ab, was die Renaissance unter der „Natur" verstanden hatte; er verachtet die Forderungen, die von der naturalistischen Schönheitslehre an die „Richtigkeit" der Darstellung erhoben werden. Im Innern leuchtet das Licht, und was der Künstler schafft, ist im Innern

erzeugt. Baukunst, Skulptur und Malerei realisieren nur, was im Geiste des Künstlers entspringt: den *disegno*, die Zeichnung. Die Vorzeichnung des Innern geht der realen Zeichnung vorauf. *Disegno interno* ist Zuccaros Hauptbegriff. „Innen" und „außen" treten gänzlich auseinander (*disegno* und *pittura*!).

Das Problem, das damit auftaucht: wie es dem Geiste möglich ist sich eine derartige „innere Vorstellung" zu bilden, bezeichnet Panofsky (vgl. auch Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe. 1880. II. S. 4ff.) als Problem des künstlerischen Schaffens, und er meint, daß es hier zum ersten Male gestellt werde (Idea, S. 45f.). Die „Zeit" habe dieses Problem hervorgebracht. Hiebei wird von ihm die nicht-platonische Tradition übersehen oder unterschätzt. Das Problem des künstlerischen Schaffens überhaupt ist schon von Aristoteles gestellt. Es ist dem Mittelalter bekannt, und es tritt jetzt nur mit einer freilich eigentümlichen Zuspitzung auf das Gebiet der Kunsttheorie im engeren Sinne über. Wenn Zuccaro mit dem Begriffsapparat der Hochscholastik an das Problem des künstlerischen Schaffens herantritt, so bewegt er sich durchaus in den Bahnen der aristotelischen Überlieferung, die stets lebenskräftiger war als die platonische und sich nur weniger bemerkbar gemacht hat, weil das Problem der Kunst niemals so stark die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen vermochte, wie das Problem des Schönen. — In einem anderen Sinne ist es in der Tat „die Zeit" gewesen, die das alte aristotelische Gedankengut in neue Bewegung brachte. Es ist die Zeit, in der das Mittelalter durch die eifervolle Tätigkeit der Gegenreformatoren wieder belebt wird, die Zeit einer neuen Scholastik und einer wichtigen, universalen Ordensgründung. Der Jesuitenorden übernimmt die Führung. Gebilde von höchster Künstlichkeit, Phantastik und Berechnung wunderlich vereinigend, treten auf. Die Analogie zu der Kunst des Manierismus, in der gleichfalls ein mystischer Spiritualismus mit virtuoser und raffinierter Beherrschung aller Effekte verbunden erscheint, liegt zutage. Leidenschaft (Phantasie) und kalter, verständiger Wille sind vereint am Werke. Entscheidend ist die Entwertung der Sinnlichkeit: mit Hilfe der Phantasie werden die Sinne unter die Botmäßigkeit des Willens gebracht.

Aristoteles hatte gelehrt und Thomas von Aquino hatte es wiederholt, daß im Geiste des Künstlers vorgebildet ist, was in seinem Werke erscheint. Diese schlichte Theorie wird von Zuccaro zu einem phantastischen Begriffsystem ausgebaut. Im Grunde entsteht dieses System durch eine maßlose Übersteigerung des überkommenen Begriffs der künstlerischen Tätigkeit, durch eine Theologisierung der *ποίησις*. Diese Theologisierung findet ihren Ausdruck in der Umdeutung des Wortes *disegno interno*, das von Zuccaro ausgelegt wird als *segno di dio in noi*. Zwischen dem Verfahren des Menschen, der ein Kunstwerk hervorbringt und dem Verfahren der Natur, die Wirkliches schafft, besteht Übereinstimmung. Die Natur ist für den Künstler nachahmbar, weil auch sie bei ihren Produktionen einem intellektiven Prinzip folgt (Panofsky, Idea, S. 48ff.). Das wesentliche Ziel der künstlerischen Darstellung bleibt zwar die Nachahmung der Wirklichkeit, aber die Natur im Künstler, die Sinne, werden völlig entmächtigt. Die Sinne werden nur von oben zu Hilfe gerufen, die Idee setzt, vermittels der Einbildungskraft, die sinnliche Wahrnehmung erst in Tätigkeit (Panofsky, Idea, S. 50).

Das bleibende Ergebnis dieser theologischen Variation des gesunden aristotelischen Gedankens von der präexistenten Idee im Geiste des Künstlers war jene Trennung zwischen einem „Inneren" und einem „Äußeren" der Kunst, die bis heute ihren verhängnisvollen Einfluß auszuüben nicht nachläßt. Bezeichnenderweise ist Zuccaro auch als „der älteste offizielle Vertreter des Akademiewesens auf dem Gebiete der bildenden Künste" merkwürdig und wichtig (Schlosser, S. 346). Die Entstehung der Künstlerakademien im Zeitalter des Manierismus (Italien ist das Ursprungsland) mag kein Zufall sein: wenn „Inneres" und „Äußeres" auseinandertreten, dann kann das „Äußere" eine Angelegenheit der Organisation werden.

g) J. C. Scaliger.

Die Poetik hatte durch die Jahrhunderte hindurch brach gelegen. Horazens Epistel an die Pisonen mit ihren eleganten Prägungen und handwerklichen Winken scheint alle Bedürfnisse befriedigt zu haben. Auch das Verswerk des virgilbegeisterten Bischofs Hieronymus Vida (1520) gibt kaum mehr als eine selbständige Nachdichtung der Horazischen Ars poetica. „Da erschien im Jahre 1561 die Schrift „Poetices libri septem" von Julius Cäsar Scaliger. Dieses Buch bildet in der Geschichte der Ästhetik einen tiefen Einschnitt. Es brachte den Pseudo-Aristotelismus für Jahrhunderte zur Alleinherrschaft. Gleich einem gewaltigen Hohlspiegel sucht es alle Lichtstrahlen der ästhetischen Wissenschaft, überhaupt alles, was mit derselben nur irgendwie in Verbindung steht, soweit es die lateinische antikisierende Poesie betrifft, in sich aufzufangen" (E. Brinkschulte, J. C. Scaligers kunsttheoretische Anschauungen, 1914, S. 101). Scaliger, ebenso wie Vida ein glühender Verehrer Virgils, ist der Ahnherr der romanisierenden Barockpoetik. Aristoteles, den er, ein Sprachkundiger von hohen Gaben im Urtext liest, wird von ihm zum ewigen Diktator der Kunst und der Kunsttheorie erhoben.

Als Aristoteliker hat Scaliger es nicht mit dem „Schönen", sondern mit der Kunst, hier mit der Poesie zu tun. Eine Idee oder ein Schönes an sich kennt er nicht, *idea* bedeutet bei ihm Stoff. Die Auswahl ist sein wichtigstes Prinzip. Das dem Horaz entlehnte *docere cum iucunditate* (Scaligers Poet. Ed. sec. 1581. S. 902) wird daneben nachdrücklich vorgetragen. Der Dichter ist für Scaliger ein im höchsten Grade aktiver Mensch. In der Natur kommt das Vollkommene nur örtlich und zeitlich gehemmt vor, die Künstler haben die Aufgabe es zu vereinigen (*e multis in unum opus suum transferunt.* Poet. S. 285). Das bedeutet nicht, fügen wir hinzu, den Künstler zu einem bloßen Werkzeuge machen. Der Platoniker verlegt alle Aktivität in die Idee, und macht dadurch den Künstler zum bloßen Werkzeug. Auf dem Boden des Aristotelismus dagegen erhält der Künstler die Aufgabe, es besser zu machen als die Natur, ihre in den Dingen vorhandene, aber verdunkelte Gesetzmäßigkeit rein und unentstellt an den Tag zu legen. Scaliger ist der erste bewußte Theoretiker des von der Frührenaissance intendierten Klassizismus. Die Dichter sollen die Natur besser kennen als sie sich selber kennt, sie sollen die Normen, denen die Natur folgt, so gut beherrschen, daß sie mehr als ihre Gesetzgeber denn als ihre Nachahmer erscheinen. (*Ita ut non a natura didicisse, sed cum ea certasse, aut potius illi dare leges videantur.* Poetik; ib.) Sie stellen die Dinge dar, nicht wie sie der zufälligen Erscheinung nach, sondern wie sie ihren Seinsprinzipien nach (*ipsis naturae normis*) sind. Die klassizistische Poetik und Kunstlehre Frankreichs ist eine Ausführung und Weiterbildung der Gedanken Scaligers. Boileau sagt: *Rien n'est beau que le vrai*, das ist Scaliger. Und

wenn Bouhours vom Dichter das Wesen der Dinge gewahrt wissen will, wenn er verlangt, daß der Dichter die *essence des choses* niemals zerstören dürfe, auch nicht um seinen Stoff zu erheben oder zu verschönern (vgl. Baeumler, Kants Kritik der Urteilskraft, S. 35, Anm. 5) so bekennt er sich zu dem nämlichen Geiste. Die letzte Formel dieses Geistes wird sein, daß der Künstler die „schöne Natur" nachzuahmen habe (Batteux). Eben das ist von Scaliger gemeint, wenn er definiert: die Poesie gibt mit Worten die Dinge wieder, nicht wie sie sind, sondern vielmehr wie sie wären und wie sie sein könnten und sollten. — *Imitatio* ist nicht nur das Prinzip der Poesie sondern auch der Bildhauerei und Malerei. Sachlichkeit ist Scaligers höchster Gesichtspunkt. Seine Kritik ist niemals formal, sondern auf den Gegenstand (Stoff) gerichtet.[1]) Das hängt gewiß auch mit der Berufseinstellung Scaligers (er war Arzt) zusammen.

Durch Nachahmung macht der Dichter sich zu einem anderen Gott. „Denn von dem, was der Werkmeister aller Dinge geschaffen hat, sind die übrigen Wissenschaften gleichsam Darsteller; da aber die poetische Wissenschaft das Bild von allem, was ist und nicht ist, mit größerer Richtigkeit darstellt, so scheint, daß sie nicht wie andere Wissenschaften wie ein Schauspieler nur wiedergibt, sondern als ein anderer Gott schafft, daher ihr der mit ihm gemeinsame Name nicht durch menschliche Übereinkunft, sondern von der Vorsehung der Natur gegeben zu sein scheint. (. . . *videtur sane res ipsas, non ut aliae [scientiae], quasi histrio, narrare, sed velut alter deus condere* . . . Poet. S. 6). Nicht Abschilderer der Wirklichkeit ist der Dichter, sondern Schöpfer einer „anderen Natur". Scaliger versteht das Wort *poeta* also im eigentlichen und ursprünglichen Sinne. Die Ableitung von *fingere* weist er zurück: der Dichter hat seinen Namen nicht vom Erdichten, wie man gewöhnlich meint, sondern vom Machen: *poetae igitur nomen non a fingendo, ut putarunt, quia fictis uteretur: sed initio a faciendo versum ductum est* (Poet. ib.).

Im 16. Jahrhundert kommt es auf, Aristoteles mit der Vernunft gleichzusetzen (Borinski I, S. 222). Scaliger setzt Virgil mit der Natur gleich („Virgil unsere zweite Natur"). Diese Gleichsetzung ist dann möglich und sinnvoll, wenn die Vorstellung zugrunde liegt, wie es hier der Fall ist: die in der Natur enthaltene Gesetzmäßigkeit ist von Virgil mit solcher Treue dargestellt worden, daß zwischen den beiden Prinzipien „Nachahmung der Natur" und „Nachahmung Virgils" kein Widerspruch bestehen kann.

Wie Quintilian teilt Scaliger die Künste in zwei Gruppen: die Werke der einen sind nur, indem sie gemacht werden, die der andern, nachdem sie gemacht worden sind. Ein Tempel z. B. „ist" noch nicht, solange er sich im Bau befindet. Dagegen besteht ein Gesang, ein Tanz, ein Ringkampf nur in der Ausführung. (Poet. S. 206; vgl. oben S. 55f.) — Der Hauptbegriff der antiken Maßästhetik (*συμμμητρία*, *convenientia*) wird von Scaliger erwähnt und zur Wortkunst in Beziehung gesetzt. Die *convenientia* ist die „Ursache" der Schönheit. (Poet. S. 446.) Jedoch ist das bloßer Nachhall a Cicero und Vitruv, zu den ästhetischen Grundbegriffen gehört die *convenientia* für Scaliger nicht.

[1]) Er tadelt es, daß Homer den Zephyr in falscher Richtung wehen läßt. Von den Häfen, die von Homer und Virgil geschildert werden, zieht er den des letzteren vor, weil er praktischer für die Schiffe sei (Brinkschulte S. 19).

h) Bellori.

Die Kunsttheorie der Renaissance und des Barock erreicht im 16. Jahrhundert ihren Höhepunkt in der Poetik Scaligers, im 17. in der Lehre G. P. Belloris. So groß der zeitliche Abstand, der Unterschied im Ton wie in der Bildung der beiden Männer sein mag — in bezug auf Wirkung kommt ihnen die gleiche Bedeutung zu. Aus dem Riesenschatten, den sie noch auf das 18. Jahrhundert werfen, tritt die deutsche literarische Kritik und die deutsche Kunstgeschichtsschreibung ans Licht. Wie Lessing sich zu Scaliger verhält, so etwa verhält Winckelmann sich zu Bellori.

Bibliothekar der Königin Christine von Schweden, Freund Poussins, intimster Feind seines Zeitgenossen Bernini, von Amts wegen Antiquario di Roma nimmt Bellori, äußerlich glänzender freilich, fast genau die europäische Stellung ein, die später in seinem Rom für wenige Jahre dem Schustersohn aus der Altmark Winckelmann zuwachsen sollte. Durch Bellori wird Raffael zum Wertmaßstab des Klassizismus. Mit einer Beschreibung der eben für Dresden erworbenen Madonna Sistina schmückt Winckelmann seine erste, das 18. Jahrhundert revolutionierende Schrift. Im Jahre 1664 hält Bellori vor der Accademia di S. Luca in Rom jene grundlegende Vorlesung über die Kunst, die er dann unter dem Titel „L' idea della pittura, scultura ed architettura" seinem Werke „Le vite de' pittori scultori et architetti moderni" (1672) vorangestellt hat. Es ist eine „Programmschrift" (Schlosser, S. 417). Sie geht aus der Empfindung hervor, daß die Zeit zerrissen ist und eines Führers bedarf. Nicht von der Gipfelhöhe des Erreichten, sondern aus der Tiefe des Wellentales ertönt die Stimme des klassizistischen Mahners. Der Klassizismus kommt aus dem Gefühl eines Stilabfalls hervor. Wie man in der Renaissance das Wort „Gotik" benützte, um die vorhergehende Epoche in die Acht zu erklären, so wird jetzt, freilich nicht mehr in jener sieghaften Stimmung, der Begriff „Barock" zu dem die vorhergehende Epoche charakterisierenden Schmähwort. Der Klassizismus hat die Erklärung eines Verfalls der Kunst in der eigenen Zeit zur Voraussetzung. Indem Bellori als erster das Stichwort ausgibt von der *corruzione dell' età nostra*, wird er zum Ahnherrn aller klassizistischen Bestrebungen bis herab auf unsere Zeit. Das Bewußtsein, einer falschen Richtung, einer falschen maniera gegenüberzustehen, ruft den Wunsch nach Begründung des richtigen Stils wach. Klassizismus bedeutet Reflexion auf das richtige Vorbild.

In der Wirklichkeit sind es zwei Richtungen gewesen, denen Bellori sich entgegenstellte: die eine sah er in Manier erstarrt, die andere einem krassen Naturalismus preisgegeben. Gegen Borromini und Bernini auf der einen Seite, gegen Caravaggio auf der andern: das ist die taktische Situation. Die praktische Lösung wird darin gesucht, daß man die Kunst der Griechen, und zwar jetzt zum erstenmal (Schlosser, S. 457), zum Maßstab erhebt, und kraft jenes schon bei Vasari ausgebildeten Schemas die Kunst der neueren Zeit (Raffael) zu ihr in Beziehung setzt. Damit ist eine Tradition geschaffen, die für Winckelmanns Rückgewinnung des griechischen Originals aus der Überschätzung der römischen Tradition eine nicht zu übersehende Voraussetzung bildet (vgl. Schlosser, S. 458). — Die theoretische Lösung ist in dieser Situation schon vorgezeichnet. Es galt zu erweisen, sagt Panofsky, daß weder die Manieristen, noch diejenigen, die sich mit dem Namen der Naturalisten berühmten, im Rechte seien, daß vielmehr „das wahre Heil der Kunst in einer rechten Mitte zwischen diesen beiden in gleicher Weise verwerflichen Extremen gesucht werden müsse — in jener rechten Mitte, als deren unfehlbaren Maßstab man selbstverständlich die Antike, als eine nicht ‚naturalistische', aber gerade in ihrer Beschränkung auf eine ‚gereinigte' oder ‚veredelte' Wirklichkeit recht eigentlich ‚natürliche' Kunst zu verehren gelernt hatte" (Panofsky, Idea, S. 59).

Die Aufgabe des Künstlers ist, in Nachahmung des höchsten Künstlers eine Vorstellung der Schönheit an sich in seinem Geiste zu hegen, und nach dieser Vorstellung die Natur zu verbessern. Die künstlerische Idee aber entstammt der sinnlichen Erfahrung. Durch Auswahl aus den natürlichen Schönheiten der Natur ist die Idee der Natur überlegen, sie ist die Wirklichkeit in reiner Gestalt. „Entsprungen aus der Natur überwindet sie ihren Ursprung und macht sich zum Vorbild der Kunst“ (*originata dalla natura supera l' origine e fassi originale dell' arte.* Panofsky, Idea, S. 60). — Dieser Satz ist die epigrammatische Formulierung des Klassizismus. Das Wort Manier empfängt nunmehr den Sinn: aus einer willkürlich angenommenen Gewohnheit ohne Naturvorbild zu arbeiten. Zugleich aber erhält die Arbeit nach dem bloßen Naturmodell den Stempel des Verächtlichen. Es ist möglich geworden, die nachzuahmende Natur von der „gemeinen Natur“ zu unterscheiden (Panofsky, Idea, S. 62).

In jeder Hinsicht bedeutet Bellori die Vollendung und den Abschluß der ästhetischen Bestrebungen der Renaissance. Nicht zuletzt darum (was Panofsky nicht hervorgehoben hat), weil jetzt erst die Idee und der Begriff des Schönen systematisch in die Kunsttheorie aufgenommen ist. Was Alberti begonnen hat, ist nunmehr durchgeführt; die beiden durch die Jahrhunderte hindurch getrennt verlaufenden Linien, die noch in Scaligers Poetik vermieden, sich zu berühren (da Scaliger von der Schönheit nicht redet), sind durch Bellori vereinigt. Von da rührt die außerordentliche Wirkung seiner Abhandlung: eine einfachere Lösung, eine vollkommenere Synthese war nicht denkbar. Es gab kein Problem mehr, keinen Streit mehr zwischen Schönheit und Kunst, zwischen Platon und Aristoteles: die Nachahmung der richtig verstandenen Schönheit der Natur mußte mit innerer Notwendigkeit die höchste Schönheit der Kunst hervorbringen. Das ist das Geheimnis des Klassizismus. Dadurch daß Bellori den Begriff der Schönheit auf die Kunst übertrug, was durch den reif gewordenen Begriff der „Nachahmung“ möglich geworden war, konnte er zum Gesetzgeber der Kunst werden. Er sprach zum ausübenden Künstler, aber er sprach nicht von der Kunst, sondern von der Schönheit. Seine Abhandlung ist nicht zufällig zuerst als Akademierede aufgetreten: er wäre würdig, der geistige Vater aller Kunstakademien zu heißen.

Für die Geltung der Kunst und des Künstlers ist Belloris Synthese von entscheidender Bedeutung. Jetzt erst ist die Kunst in den Sternen begründet und der Natur in jeder Weise überlegen. Bellori zitiert Stellen aus Dichtern, in denen die höchste Schönheit eines lebendigen Wesens durch den Vergleich mit einem Gemälde oder einer Bildsäule ausgedrückt wird, und er bestreitet zuletzt, daß Helena, als natürliches Weib, schön genug gewesen sein könne, um den Gegenstand eines zehnjährigen Krieges zu bilden. Der Trojanische Krieg sei in Wahrheit nicht wegen der unvollkommenen Schönheit eines wirklichen Weibes, sondern wegen der vollkommenen Schönheit einer Statue, die Paris nach Troja entführt habe, ausgebrochen und durchgehalten worden. — Überblickt man die lange Auseinandersetzung, die sich um das Problem Natur und Kunst herum durch die Jahrhunderte zieht, dann wird man diese Ge-

schichte des Akademieredners Bellori gewiß immer als die reizendste Formulierung einer wohldurchdachten Lösung empfinden.

Der Prozeß, der sich in Bellori vollendet, wird von Panofsky von seinem platonischen Standpunkt her auf die glückliche Formel gebracht „Ausgestaltung der Idee zum Ideal“ (Idea, S. 62). Dabei ist unter dem Worte „Ideal“ das zu verstehen, was klassizistische Künstler und Ästhetiker bis heute darunter verstehen: die in der Natur selbst vorhandene, vom Künstler jedoch aus dem eigenen Inneren wieder zu gewinnende und jede vereinzelte Naturerscheinung übertreffende Schönheit. Durch den Klassizismus wird die Ideenlehre zur gesetzgebenden Ästhetik umgebildet, sagt Panofsky; der Klassik geht nicht sowohl eine normative Philosophie über die Kunst parallel, als vielmehr eine konstruktive Theorie für die Kunst; dem Manierismus aber keins von beiden, sondern eine spekulative Kunst-Metaphysik. Aus der geschichtlichen Stellung der klassizistischen Praxis und Theorie zwischen Metaphysik (Manierismus) und Empirismus (Naturalismus) erklärt sich ihr eigentümlicher, zugleich invektiver und normativer Charakter (Panofsky, Idea, S. 62 f.).

Die geschichtliche Bedeutung Belloris ist mit dem Stichwort „Klassizismus“ freilich noch nicht genügend gekennzeichnet. Die Sache will noch von der andern Seite her gesehen sein. Jene Akademierede bildet nur die Einleitung zu einem Werk, das von wirklichen Künstlern Italiens handelt. In Bellori spricht nicht ein Philosoph, sondern ein Kenner, Kritiker und Antiquar. Recht betrachtet ist seine Theorie von der Kunst des Schönen doch nur eine schwungvolle Fassade. Dahinter aber finden wir einen recht soliden Bau kunstgeschichtlicher Erkenntnis aufgerichtet, einer Erkenntnis, die gewiß nicht aus der „Idee“ der Kunst abgeleitet wurde, sondern auf gründlichen Studien der lokalen Malerschulen Italiens aufgebaut ist. Bellori hat nicht nur die spekulative Linie zu Ende geführt, sondern auch die kunstkritische und kunsthistorische. Nach Schlossers Urteil (S. 455) ist er es, der die Scheidung in „Schulen“ recht eigentlich in der Kunstgeschichte heimisch gemacht hat. Mit dieser Leistung rückt Bellori fast unmittelbar an die Schwelle der Stilkritik heran — geschichtlich verbunden mit dem „Römer“ Winckelmann.

Literatur. Vitruvii de architectura libri decem. Ed. V. Rose et H. Müller-Strübing. 1867. (Übersetzungen daraus nach Jolles). W. Sackur, Vitruv und die Poliorketiker. 1925. A. Dyroff, Zur allgemeinen Kunstlehre des hl. Thomas. In: Beiträge zur Geschichte der Philosophie des Mittelalters. Suppl.-Band II, 1923, S. 197—219. E. Panofsky, „Idea“. 1924. Julius Schlosser, Die Kunsttheorie. 1924. K. Borinski, s. oben S. 17. A. Dresdner, Die Kunstkritik. Ihre Entstehung und Theorie. I. Die Entstehung der Kunstkritik. 1915. Guhl-Rosenberg, Künstlerbriefe. 1880. Otto Stein, Die Architekturtheoretiker der ital. Renaissance. 1914. Dürers schriftlicher Nachlaß. Her. v. Lange u. Fuhse. 1893. Leonardo da Vinci, Das Buch von der Malerei. Her., übers. u. erl. von H. Ludwig. 1882. K. Borinski, Die Rätsel Michelangelos. 1908.

NACHWORT.

Mitten in der Arbeit an der Fortsetzung ist der Verfasser vor Aufgaben gestellt worden, die ihm die Möglichkeit nahmen, das Werk zu Ende zu führen. Es bleibt ihm vorerst nichts übrig, als durch Festlegung einiger Punkte die Grundlinien der geplanten Fortsetzung anzudeuten.

Es ist im ersten Teil an der Geschichte der ästhetischen Grundbegriffe bis zum 17. Jahrhundert gezeigt worden, daß von Platons Grundlegung an Schönheitsmetaphysik und Kunsttheorie sich abstoßend oder sich vereinigend nebeneinander herlaufen, und daß hierin das „geheime Gesetz" der gesamten Entwicklung zu suchen sei (vgl. oben S. 35). In dem „ästhetischen" 18. Jahrhundert kommen beide Tendenzen auf den Höhepunkt. An seiner Schwelle steht der Neuplatonismus Shaftesburys. Was Ficino für die Renaissance, Bruno für den Barock, das ist Shaftesbury für das 18. Jahrhundert. „Das schön Machende, nicht das schön Gemachte ist das wirklich Schöne." (Shaftesbury, Characteristics. Her. von Robertson. 1900. II. S. 50.) Der konsequente Platonismus wird immer daran erkannt, daß das selbständige Sein des schönen oder künstlerischen Gebildes verneint wird. Wenn es eine „erste Schönheit" gibt, von der alles andere nur ein „Schatten" ist, dann bleibt für die proportionierte Erscheinung lediglich ein Schein von Wirklichkeit übrig. Der Unterschied zwischen Natur und Kunst wird unbedeutend, die Natur erhält jedoch den Vorrang vor allem Gemachten. Durch den Künstler hindurch wirkt die höchste Schönheit, und der Hervorbringende ist, wie der Betrachtende, nur durch den „Sinn für die inneren Maße" (*the sense of inward numbers*, Characteristics. I, S. 217) auf sie bezogen. Die Natur in ihrer Einheit ist das Urbild aller künstlerischen Schönheit; die Einheit des Kunstwerks ist also nach Analogie der Einheit des Kosmos zu bestimmen. Shaftesbury übersetzt den uralten Gedanken der Maßnorm, der „Symmetrie" in die subjektive Sprache des 18. Jahrhunderts. Der echte Geschmack ist auf die ewigen Normen bezogen. Es gibt eine Erziehung des Geschmacks, eine Bildung zur „schönen Seele". Das Wort von der „schönen Seele", das bei Shaftesbury nicht vorkommt, aber seine ganze Philosophie zusammenfaßt, erscheint in einem Beitrag Wielands zu Sulzers Theorie der schönen Künste, Artikel „Naivetät". (Allgemeine Theorie. Neue vermehr. Aufl. III. 1793, S. 503.) Herder übersetzt den Naturhymnus aus Shaftesburys Hauptwerk (den „Moralisten") und trägt in seiner Ästhetik den Gedanken von dem unbedingten Vorrang der Naturschönheit weiter.

Mit Shaftesbury wirkt Leibniz in der nämlichen Richtung auf das Jahrhundert ein. Die Begriffe der Vollkommenheit, der Harmonie und der Schönheit werden so zu Zentralbegriffen des 18. Jahrhunderts, die Ästhetik der Natur rückt unter Vernachlässigung der Philosophie der Kunst in den Mittelpunkt der Spekulation.

Gleichzeitig befördern Leibniz und Shaftesbury gemeinsam den Übergang zur subjektiv-psychologischen Behandlung des ästhetischen Problems. In der Schule von Leibniz vollzieht sich der Übergang zum Subjekt über den Begriff der Monade als einer vorstellenden Kraft. (Hierzu: Robert Sommer, Grundzüge einer Geschichte der deutschen Psychologie und Ästhetik. 1892.) Die Ästhetik des 18. Jahrhunderts führt daher in Deutschland mit innerer Notwendigkeit nicht zu einer Theorie der Kunst, sondern zu einer Theorie des hervorbringenden ästhetischen Vermögens, d. h. zur Lehre vom Genie. Die tiefste Wirkung übt Kants Kritik der Urteilskraft durch den Satz über das Genie aus: „Genie ist das Talent (Naturgabe), welches der Kunst die Regel gibt.“ (Kr. d. U. § 46.) Mit seinem Jahrhundert erteilt Kant der Naturschönheit den Vorzug vor der Kunstschönheit. (Kr. d. U. § 42.) Ob es sinnvoll ist, die Schönheit der Natur und der Kunst unter einen Oberbegriff zu bringen, wird nicht gefragt. Es war kein Zufall, daß der Naturliebhaber Goethe sich durch die Behandlung der Kunst in der Kritik der Urteilskraft angesprochen fühlte.

Der Geniebegriff und der Naturbegriff gehören also zusammen. Die Genielehre steht nicht in Verbindung mit der Theorie der Kunst. Voltaire, der den rhetorischen Stilbegriff hat, verhält sich dem Geniebegriff gegenüber ablehnend, und gibt seinem Philosophischen Wörterbuch lediglich einen kurzen Artikel gegen den Begriff des Schönen mit. Er ist der Gegenspieler zu Shaftesbury, er bleibt bis in die letzten Konsequenzen hinein der Schüler des großen 17. Jahrhunderts. Im Artikel „Natur“ seines Wörterbuchs legt er der Natur die Worte in den Mund: „Ich werde Natur genannt, aber ich bin ganz Kunst.“ Noch schärfer heißt es im 26. Dialog der Philosophischen Dialoge und Unterhaltungen: es gibt keine Natur, alles ist Kunst. Der sentimentale Platonismus hebt die Natur auf, um die Natur als Gegenstand eines unbestimmten Enthusiasmus zu feiern. Der Klassiker betrachtet auch noch die Natur als überlegte Leistung eines Souveräns, und damit als angemessenes Vorbild seiner eigenen wohlüberlegten Aktivität.

Der Kampf gegen die poetische Regel, der von den „Kunstrichtern“ in der Schweiz und in Deutschland geführt wird, ist nicht der Kampf einer besser belehrten Vernunft gegen „rationalistische“ Beschränktheit, sondern es ist der Kampf des englischen Naturbegriffs gegen den französischen Kunstbegriff. Zwei Stile ringen miteinander, Shakespeare gegen Corneille; in der Theorie aber steht „die Natur“ gegen „die Regel“, das Genie gegen den bloßen Nachahmer, d. h. gegen die Stiltradition. Im

Sturm und Drang kommt der englische Geschmack zum Siege. Es war jedoch nicht der Durchbruch eines wirklichen neuen Stils: Schiller kehrt zum französischen Vorbild zurück, Goethe und die Romantik mischen zuletzt die verschiedensten Stilformen durcheinander.

Lessings „Laokoon" liegt auf der Linie der Zergliederung des Kunstwerks, auf der auch die Arbeiten der Poetiker und Rhetoriker liegen. Den Psychologismus des Jahrhunderts macht Lessing nicht mit, es handelt sich um eine Zergliederung der Technik, nicht eine Zergliederung der Gefühle. Aber hinter seinem Werke steht keine eigentümliche und geschlossene Ansicht von der Kunst. Das ist der von Lessing von selbst empfundene Unterschied zwischen dem Genius Winckelmann und ihm. Der „Laokoon" ist das Werk eines gelehrten Kritikers; er gibt nicht einem neuen Verhältnis zur Kunst Ausdruck, sondern stellt nur eine eigentümliche Sonderleistung innerhalb der überlieferten Form der Poetik dar. In gelegentlichen Äußerungen der Hamburgischen Dramaturgie (79. Stück) und in der Malerszene zu Beginn der Emilia Galotti schimmert die alte neuplatonische Kunstanschauung durch. Die Arbeit des Künstlers wird als eine bloß technische betrachtet: „... oder meinen, Sie, Prinz, daß Raffael nicht das größte malerische Genie gewesen wäre wenn er unglücklicherweise ohne Hände wäre geboren worden." (Hiezu oben S. 51 u. S. 76f.) An derselben Stelle der Emilia Galotti wird die Formel der klassizistischen Kunsttheorie Schillers angedeutet, die die Tätigkeit des Künstlers in die Vernichtung des „Stoffes" setzt: „Die Kunst muß malen, wie sich die plastische Natur — wenn es eine gibt — das Bild dachte: ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht..."

Wenn auf dem Höhepunkte der deutschen Klassik das ästhetische Problem zum Hauptproblem wird, wenn hier das ästhetische Verhalten zur Welt als Mittelpunkt einer humanistischen Religiosität auftritt, so sehen wir uns ideengeschichtlich nicht vor einer gedanklichen Neuschöpfung, sondern vor einer Wiedergeburt und Erfüllung des englischen Neuplatonismus. Die Ästhetik der deutschen Klassik ist eine Ästhetik der „inneren Form" im Sinne Shaftesburys, für den das ästhetische Genießen eine Art frommen und tugendhaften Verhaltens darstellt. „Denn in ihrem letzten Grunde ist ihm die Versenkung in die Schönheit der Welt eine bewundernde Hingabe an die weltinnerliche, geistige Macht, die Form, Ordnung aus sich erzeugt, eine Erhebung zu der Urform, dem Urgesetze, eine wenn auch nur illusorisch vollzogene Vereinigung mit dem Absoluten." (Chr. Fr. Weiser, Shaftesbury und das deutsche Geistesleben. 1916. S. 200.)

Der theologisch-erotische Charakter des Neuplatonismus (vgl. oben S. 25), durch Leibnizens Philosophie der vorstellenden Kraft gewissermaßen verdeutscht, kommt am reinsten in Schillers Jugendwerk, den „Philosophischen Briefen" zum Ausdruck. Fremde Vollkommenheit

wird, mitgefühlt, mein eigen und löst das Bewußtsein eigener Veredlung, eigener Bereicherung aus; ich begehre sie, weil ich mich selbst liebe. „Harmonie, Wahrheit, Ordnung, Schönheit, Vortrefflichkeit geben mir Freude, weil sie mich in den tätigen Zustand ihres Erfinders, ihres Besitzers versetzen... Ich bespreche mich mit dem Unendlichen durch das Instrument der Natur, durch die Weltgeschichte — ich lese die Seele des Künstlers in seinem Apollo.“ Der Unterschied zwischen Natur und Kunst besteht darin, daß das Universum kein reiner Abdruck eines Ideals ist, wie es das vollendete Werk eines menschlichen Künstlers sein kann. (ib.)

Die Kunsttheorie des Klassizismus arbeitet durchgängig mit einem doppelten Naturbegriff. Ihr ganzes Pathos richtet sich gegen die „gemeine“ Natur, gegen die bloße Nachahmung der Wirklichkeit. „Die Kunst besteht in der Vernichtung der Natur als Wirklichkeit, und ihrer Wiederherstellung als Produkt der Einbildungskraft.“ So drückt sich W. v. Humboldt aus, dessen Kunsttheorie mit der Schillers in allen wesentlichen Punkten übereinkommt. (Humboldts W. W. VII, 2. S. 584.) Hinter dem Anti-Naturalismus aber verbirgt sich ein höherer Naturalismus, den man den Naturalismus des Ideals nennen könnte. Der Künstler sucht das Ideal, d. h. die wahre Natur darzustellen. „... denn alle Wirklichkeit ist mehr oder weniger Beschränkung jener allgemeinen Naturwahrheit. Jeder individuelle Mensch ist gerade um soviel weniger Mensch, als er individuell ist; jede Empfindungsweise ist gerade um soviel weniger notwendig und rein menschlich, als sie einem bestimmten Subjekt eigentümlich ist. Nur in Wegwerfung des Zufälligen und in dem reinen Ausdruck des Notwendigen liegt der große Stil.“ (Schiller: Über Matthissons Gedichte.) Die Arbeit des Künstlers besteht im Abtun, in der Aufhebung der Materie. Daraus ergibt sich der Zusammenhang zwischen der Kunsttheorie und der Idee der ästhetischen Erziehung. Der Weg zum wahren Menschen, zur Menschheit in uns, durchläuft die nämlichen Stufen der Negation im Subjekt, die der Künstler bei der Darstellung am Objekt durchläuft: nur durch Vernichtung des empirischen Ich erheben wir uns zum reinen Ich. Wenn Schiller in seinem ästhetischen Hauptwerk Fichte zitiert, so bezieht sich ein Neuplatoniker auf den andern. Das Allgemein-Menschliche ist zugleich die höchste Form und der höchste Inhalt; im Ideal fallen Inhalt und Form zusammen, ist zwischen Wahrheit und Schönheit kein Gegensatz. (Vgl. Schillers Brief an Goethe vom 7. Juli 1797.)

Je mehr Form, desto mehr Wahrheit, je mehr Kraft und Freiheit, desto weniger Materie. In den Kallias-Briefen an Körner (25. Januar 1793; 23. Februar 1793; dazu 25. Oktober 1794) entwickelt Schiller den Gedanken, daß Schönheit nichts anderes sei als Freiheit in der Erscheinung. Wir nehmen überall Schönheit wahr, wo die Masse von der Form beherrscht wird, handle es sich um eine Pflanze, ein Tier oder

ein Kunstgebilde. Schönheit ist erscheinende Selbstbestimmung. Zwang, Unfreiheit, Brutalität erscheinen als Häßlichkeit. So sagt schon Shaftesbury: „Sklaverei ist nichts als Dissonanz und Disproportioniertheit.“ (Characteristics. I, S. 136.) Es ist der Geist *(mind)* allein, der formt; alles, was des Geistes entbehrt, ist häßlich, und der formlose Stoff ist die Häßlichkeit *(deformity)* selbst. (ib. II, S. 132.) Die weltflüchtige Philosophie der Freiheit Plotins wird durch Schiller in eine weltmächtige Philosophie der Freiheit umgebogen: die wahre Kunst, so heißt es in der Vorrede zur Braut von Messina, macht den Menschen wirklich und in der Tat frei, und zwar dadurch, „daß sie eine Kraft in ihm erweckt, übt und ausbildet, die sinnliche Welt, die sonst nur als ein roher Stoff auf uns lastet, als eine blinde Macht auf uns drückt, in eine objektive Ferne zu rücken, in ein freies Werk unseres Geistes zu verwandeln und das Materielle durch Ideen zu beherrschen.“

In den ästhetischen Briefen wird diese Philosophie zu einer Theorie der den Gegensatz von Natur und Vernunft in sich versöhnenden Gestalt entwickelt. Die Konstruktion bewegt sich höchst kunstvoll jenseits der Besonderung in Künstler, Betrachter, Kunstwerk und Naturwerk; der Begriff der Gestalt wird so definiert, daß er sowohl objektive wie subjektive Bedeutung annehmen kann. „In sich selbst ruhet und wohnt die ganze Gestalt, eine völlig geschlossene Schöpfung, und als wenn sie jenseits des Raumes wäre, ohne Nachgeben, ohne Widerstand; da ist keine Kraft, die mit Kräften kämpfte, keine Blöße, wo die Zeitlichkeit einbrechen könnte.“ (15. Brief.) Das ist nicht nur eine Beschreibung des „Ganzen“, welches das Kunstwerk ist, sondern zugleich auch eine Beschreibung des Gemütszustandes, in welchem der Betrachter und der hervorbringende Künstler sich befinden sollen. Gestalthaftigkeit ist das Merkmal der „mittleren Stimmung“, in welcher Sinnlichkeit und Vernunft zugleich tätig sind. (20. Brief.) Der ästhetische Mensch, und nur er, ist „ein Ganzes in sich selbst“ (22. Brief.) Eben darauf zielt die berühmte Formel, daß der Mensch nur da ganz Mensch sei, wo er spiele.

Die der Zeit entrückte, in sich ruhende Gestalt ist ein Gleichnis der Welt. Gestalthaftigkeit bedeutet Welthaftigkeit. Das echte Kunstwerk ist eine Welt in sich, ein Mikrokosmos, und der Betrachter desselben verwandelt sich, sobald er sich angemessen verhält, selber in ein Ganzes ohne Mangel. Der Übergang in die ästhetische Stimmung oder in die Kontemplation ist charakterisiert durch die Erweiterung des Subjekts zu welthafter Ganzheit. Der Terminus hierfür ist Totalität.

Die Philosophie der Totalität ist ein Nachkomme des alten Kosmos- und Symmetriebegriffs. Dadurch daß diese Philosophie die neuplatonische Metaphysik des Stoff-Formverhältnisses in sich aufnimmt, entsteht die klassizistische Ästhetik. Dabei tritt in Schiller das „subjektive“ neuplatonische Element stärker hervor („darin also besteht das eigentliche Kunstgeheimnis des Meisters, daß er den Stoff durch die Form vertilgt...“

22. Brief), während sich Goethe dem alten Symmetrie-Begriff und seinem Objektivismus wieder nähert. Eine geistige Form, so bemerkt er ausdrücklich gegen Plotins bewunderte Abhandlung über das Schöne, wird „keineswegs verkürzt, wenn sie in der Erscheinung hervortritt, vorausgesetzt, daß ihr Hervortreten eine wahre Zeugung, eine wahre Fortpflanzung sei. Das Gezeugte ist nicht geringer als das Zeugende, ja es ist der Vorteil lebendiger Zeugung, daß das Gezeugte vortrefflicher sein kann als das Zeugende." (Goethe, Maximen und Reflexionen, hrsg. von Max Hecker. 1907, S. 141. Über Goethes Verhältnis zu Plotin vergleiche das oben S. 27 angeführte Werk von Franz Koch, bes. S. 28ff.)

Das in sich ruhende Ganze ist der Kernbegriff des deutschen Klassizismus. Es trägt bei Schiller den Namen Gestalt, bei Humboldt den Namen Totalität, bei Goethe den Namen Natur, und in Kants Philosophie den Namen System. Die vollendetste Darstellung und das vollkommenste Gleichnis jener Einheit in der Mannigfaltigkeit, die wir Welt nennen, ist der Organismus. Das höchste Naturwerk und das höchste Kunstwerk rücken so unter demselben Oberbegriff nebeneinander: beide sind Darstellungen der „systematischen" Einheit.

Eine an Bedeutung und Gehalt den ästhetischen Briefen Schillers entsprechende Gedankenentwicklung des klassizistischen Grundgedankens aus der Seele Goethes heraus haben wir in der kleinen Abhandlung von K. Ph. Moritz „Über die bildende Nachahmung des Schönen" (1788) vor uns. Der „große Zusammenhang der Dinge" wird hier als das Einzige, Wahre, Ganze erklärt, als das, was sich von allen Seiten auf seinen Mittelpunkt stützt und auf seinem eignen Dasein ruht. Jedes schöne Ganze aus der Hand des bildenden Künstlers ist im Kleinen ein Abdruck des höchsten Schönen im großen Ganzen der Natur. (Neudruck. Deutsche Literaturdenkmale. Bd. 31, S. 14.) In der künstlerischen „Tatkraft" liegt der Sinn für das höchste Schöne in dem harmonischen Bau des Ganzen; der Natur selbst ähnlich bildet diese Tatkraft zu einem eigenmächtig für sich bestehenden Ganzen, was immer sie faßt. (ib. S. 15f.) Einen Unterschied von Natur und Kunst kann es nicht geben: „Das Schöne der bildenden Künste steht, sobald es einmal da ist, mit auf ihrer (sc. der Natur) großen Stufenleiter und will nicht mit ihr in ihren einzelnen Teilen verglichen, sondern in ihrem ganzen Umfange, als zu ihr gehörend, mitgedacht und empfunden sein." (ib. S. 26. — Über die Begriffe „Welt" und „Ganzes" s. A. Baeumler, Kants Kritik der Urteilskraft I, S. 249 ff.)

Einem Naturalisten wie z. B. Diderot gegenüber bemüht sich Goethe, den Unterschied von Natur und Kunst herauszustellen. „Die Natur organisiert ein lebendiges, gleichgültiges Wesen, der Künstler ein totes, aber ein bedeutendes, die Natur ein wirkliches, der Künstler ein scheinbares." (Diderots Versuch über die Malerei, 1. Kap.) „Die Natur ist von der Kunst durch eine ungeheure Kluft getrennt, welche das Genie selbst,

ohne äußere Hilfsmittel, zu überschreiten nicht vermag.“ So lesen wir in der Einleitung in die „Propyläen“. Das hebt jedoch den Goetheschen Grundgedanken nicht auf, nach welchem das Kunstwerk ein Analogon des Naturwerkes ist. Die Natur vermag dem Schönen, das sie hervorbringt, nicht Dauer zu verleihen. Der Mensch, auf den Gipfel der Natur gestellt, sieht sich wieder als eine ganze Natur an, „die in sich abermals einen Gipfel hervorzubringen hat“. (Goethe über Winckelmann, Abschnitt „Schönheit“.) Dieser zweite Gipfel ist das Kunstwerk, das somit einer idealen Fortsetzung der Produktivität der Natur sein Dasein verdankt. So erschien Goethe schon das Werk Erwin von Steinbachs — „die großen harmonischen Massen, zu unzählig kleinen Teilen belebt: wie in Werken der ewigen Natur, bis aufs geringste Zäserchen, alles Gestalt, und alles zweckend zum Ganzen.“ (Von deutscher Baukunst.) Der Künstler ist um so größer, je mehr seine Seele sich erhebt „zu dem Gefühl der Verhältnisse, die allein schön und von Ewigkeit sind“. (ib.)

Die Ästhetik der Symmetrie wird von Goethe mit majestätischer Schlichtheit ausgesprochen in dem kleinen Aufsatz „Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil“. Um ganz zu begreifen, was Stil sei, müssen wir zunächst einmal das treue und fleißige Nachbuchstabieren der Natur von einer anderen Weise unterscheiden, bei welcher der Künstler erfinderisch ist und „sich selber eine Sprache macht“, um das, was er mit der Seele ergriffen hat, wieder nach seiner Art auszudrücken. Die einfache Nachahmung beruht auf dem ruhigen Dasein und einer liebevollen Gegenwart, die Manier ergreift eine Erscheinung mit einem leichten, fähigen Gemüt, der Stil aber ruht „auf den tiefsten Grundfesten der Erkenntnis, auf dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“. — Das Wort Stil soll also den höchsten Grad bezeichnen, den die Kunst zu erreichen fähig ist. (In demselben Sinne verwendet das Wort Schiller. Vgl. oben S. 88,26.) Stil hat ein Kunstwerk dann, wenn die ewige Ordnung der Dinge die große Symmetrie in ihm sich rein ausspricht.

Der Stilbegriff Goethes und Schillers ist ein zeitloser Wertbegriff und ist als solcher von dem geschichtlichen Stilbegriff Winckelmanns geschieden. Für Winckelmann ist der Stil ein zeitliches Phänomen, er hat eine Anfangsphase, einen Höhepunkt und eine Endphase. Durch diese eine Beobachtung wird Winckelmann zum Begründer der realistischen Kunstgeschichte. Für die klassizistische Ästhetik sind die Stile nichts anderes als „Arten des Schönen“. (K. Ph. Moritz, Über die bildende Nachahmung. Neudruck, S. 6.) Winckelmann hat gesehen, daß das Schöne eine Geschichte hat. Es legt sich nicht (in der Zeit) gleichsam in Arten auseinander, sondern es ist eine menschliche Schöpfung und hat als solche eine zeitliche Entwicklung.

Kraft einer einzigartigen Erlebnisfähigkeit hat Winckelmann an die Stelle des Schönen **die Kunst** gesetzt: darauf beruht seine unermeßliche Bedeutung. Wie Platon die Ästhetik des Schönen, so begründet Winckelmann die realistische Kunstgeschichte. Wir finden bei ihm eine ähnliche Paradoxie wie bei Platon, denn dieser wird zum philosophischen Entdecker und Theoretiker der Kunst durch die Polemik der Politeia; Winckelmann aber wird zum Entdecker des Stilbegriffs, obwohl er gleichzeitig der größte Verehrer Platons und der überzeitlichen Schönheit ist. „Ein unbegreiflicher Zug zu Ihnen, den nicht Gestalt und Gewächs allein erweckt, so schreibt er an den jungen Livländer von Berg, ließ mir von dem ersten Augenblicke an, da ich Sie sah, eine Spur von derjenigen Harmonie fühlen, die über menschliche Begriffe geht, und von der ewigen Verbindung der Dinge angestimmt wird." (Brief an von Berg, 9. Juni 1762.) Winckelmanns Schönheitslehre wurzelt wie die Platons in seinem Freundschaftsenthusiasmus. Es ist der Fehler der bisherigen Interpretation, daß man den großen Historiker auf Grund seines Platonismus, dessen besondere Wurzel man übersah, dicht an die klassizistische Ästhetik des Ideals und der Totalität herangerückt hat. Seine wichtigste Entdeckung, die Entdeckung der Kunst als eines historischen Phänomens, ist weder von Goethe, noch von Schiller, noch von Humboldt beachtet worden. Und doch wußte der Verfasser der „Geschichte der Kunst des Altertums", was die „Untersuchung des Stils in der Kunst", die er unternommen hatte, bedeutete. „Denn vielleicht geht ein Jahrhundert vorbei, ehe es einem Deutschen gelingt, mir auf dem Wege, welchen ich ergriffen, nachzugehen und welcher das Herz auf dem Flecke hat, wo es mir sitzt." (An Volkmann, 16. Juli 1764.)

Die höchste Schönheit ist ohne bestimmten Inhalt und Ausdruck. Es gibt nur einen einzigen Begriff der Schönheit, „welcher der höchste und sich immer gleich ist". (Gesch. d. Kunst VIII c 2, § 10.) Dieser höchste Begriff von der Schönheit muß unbestimmt bleiben, weil unsere Kenntnisse „Vergleichungsbegriffe" sind, die Schönheit aber mit nichts höherem kann verglichen werden. (IV c 2, § 21.) „Die Alten suchten ihre Werke vollkommen schön zu machen, deswegen haben dieselben nicht sehr variieren können. Denn die Schönheit ist ein extremum und in den extremis ist keine varieté mehr." (Unbekannte Briefe Winckelmanns, hrsg. v. Uhde-Bernays. 1922. S. 45.) Von der Schönheit handelt Winckelmann an der Stelle seines Werkes, wo er die Kunst unter den Griechen darstellt, und zwar unter der Überschrift: Von dem Wesentlichen der Kunst. Die Schönheit wird von ihm als der höchste Endzweck und der Mittelpunkt der Kunst bezeichnet. Bei den Griechen hat die Kunst ihren Gipfel erreicht, weil unter keinem anderen Volke die Schönheit so hoch als bei ihnen geachtet worden ist. (IV c 1, § 2 ff.) Die Kunst der Griechen darzustellen nennt Winckelmann die vornehmste Absicht seiner Geschichte. Sein Werk ist doppelsinnig: es bezieht sich einerseits,

durch die höchste Schönheit der Griechen hindurch, auf die höchste Schönheit der *Natur*, denn „vieles, was wir uns als idealisch vorstellen möchten, war die Natur bei ihnen". (ib. § 6.) Dieser Naturalismus des Ideals ist der *geschichtlichen* Betrachtung aber notwendig feindlich. Im Trattato preliminare (c4, § 13) sagt Winckelmann, daß man auch in unseren Tagen in der Wirklichkeit Gestalten sehe wie die Niobe und den Vatikanischen Apollo. Von gewissen Köpfen an Gottheiten, die ohne Beobachtung der Wirklichkeit gemacht zu sein scheinen, vermutet er, daß sie vielleicht nichts als Bildnisse von Personen seien, die vor alters gelebt haben. (ib.) Wenn so die Schönheit von der Natur schon hervorgebracht wäre, dann bliebe dem Künstler nichts übrig, als zum Sammler und Nachahmer zu werden. Eine solche nachahmende Kunst hätte keine *Geschichte*. In der Vorrede zur Geschichte der Kunst des Altertums aber lesen wir: „Die Geschichte der Kunst soll den Ursprung, das Wachstum, die Veränderung und den Fall derselben, nebst dem verschiedenen Stile der Völker, Zeiten und Künstler lehren und dieses aus den übrig gebliebenen Werken des Altertums, soviel möglich ist, beweisen." Die *Kunst* als historisches Wesen ist der Gegenstand des Werkes, nicht eine zeitlose Schönheit. Vom älteren Stil der Griechen sagt Winckelmann z. B. einmal: „Die Kunst war strenge und hart, wie die Gerechtigkeit dieser Zeiten, die auf das geringste Verbrechen den Tod setzte. (VIIIc1, § 17.) Er denkt ferner rein historisch, wenn er sagt: „Mit solchen strengen Begriffen der Schönheit fing die Kunst an, wie wohleingerichtete Staaten mit strengen Gesetzen, groß zu werden, und die Bilder waren den einfältigen Sitten und Menschen ihrer Zeit ähnlich." (ib. § 12.) Man muß vermuten, wiederholt der Trattato prelimininare (c4, § 45), daß die Kunst wie die Staaten angefangen habe, durch strenge Gesetze groß zu werden. „Die Kunst, welche mit der Poesie und der Beredsamkeit immer gleichen Schritt geht, richtete sich wie diese nach dem Geist des Jahrhunderts." (ib. § 124.) So macht denn Winckelmann den unerhörten Versuch (Montesquieu ist sein Vorbild), die Kunst der Völker und Zeiten zu der jeweiligen Gemütsart, der Religion und der Regierungsverfassung in Beziehung zu setzen. Schon in der Beschreibung der geschnittenen Steine des Barons Stosch vom Jahre 1759 sagt er: „Die Kenntnis der Kunst besteht hauptsächlich in der Verschiedenheit der Manier und des Stils sowohl der Nationen als der Jahrhunderte, und in der Empfindung des Schönen; und eben dies habe ich an dem ägyptischen, hetrurischen und griechischen Stücken in dieser Sammlung vorzüglich herauszuheben und bemerklich zu machen gesucht." (Donaueschinger Ausgabe. 9. Bd. S. 279). — Der beziehungslose Zusatz „und in der Empfindung des Schönen" gibt die Doppelseitigkeit der Gesamtkonzeption deutlich zu erkennen.

Für seine Einteilung der Kunst unter den Griechen in vier „Hauptzeiten" beruft Winckelmann sich auf Scaligers Dichtkunst und die

römische Geschichte von Florus. Den älteren Stil rechnet er bis auf Phidias; dieser führt den großen und hohen Stil herbei. Von Praxiteles bis zu Lysippus und Apelles erstreckt sich die Zeit des schönen Stils, dem der Stil der Nachahmer folgt. (VIIIc1, § 4.) Die vier „Stufen des Stils“ werden auch so charakterisiert; der gerade und harte, der große und eckigte, der schöne und fließende, und der Stil der Nachahmer (VIIIc3, § 17). Aber nicht nur die „verschiedenen Kunstepochen“ werden charakterisiert, die bei einem Volke aufeinanderfolgen. Neben das zeitliche Kriterium tritt das räumliche, neben die Vorstellung des Stils der Zeiten tritt die Vorstellung des Stils der Völker. Es gibt einen ägyptischen, einen hetrurischen und einen griechischen „Geschmack“. (IIc1, § 1.) Dieser Geschmack ist gegründet in Physis und Psyche, d. h. in Körperbildung und Gemüts- und Denkungsart. Von dem Volk der Ägypter sagt Winckelmann, daß es zur Lust und Freude nicht erschaffen schien, er spricht von der „Melancholie dieser Nation“, die die ersten Eremiten hervorgebracht habe. (ib. § 7.) Die Kunst der Griechen ist ihm unabtrennbar von der Freiheit derselben in religiöser und politischer Hinsicht. Monarchische Verfassung, Aberglaube, Neigung zum Geheimnisvollen (IIc5, § 22), wie wir sie bei Ägyptern, Phöniziern und Persern finden, geben nicht den Boden für die Kunst im Sinne der Griechen. Um dieses Gewächs hervorzubringen bedurfte es der Gunst eines milden Himmels und einer freien Verfassung. Das griechische Volk war fröhlich, es erfand Feste und Spiele; die Heiterkeit seines Gemüts steht im Gegensatz zu der Grausamkeit der Römer mit ihren blutigen Gladiatorenfesten. (IVc1, § 9 f.)

Bei der Synthese von Schiller und Winckelmann, die Hegel vornimmt, fällt der historische Grundbegriff des Stils zu Boden. Hegels Ästhetik ist, der platonisch-neuplatonischen Grundtendenz entsprechend, eine reine Gehaltsästhetik. Der platonische Grundcharakter des Hegelschen Systems tritt in den Vorlesungen über die Ästhetik deutlich hervor. Die Konstruktion der „Idee“ des Schönen steht im Mittelpunkt, nicht der Begriff des Stils. Trotzdem bezeichnet diese Gehaltsästhetik eine neue Stufe des kunstphilosophischen Denkens. Nicht zufällig folgt auf die Epoche Hegels die Epoche der historischen Stilforschung. Denn Hegel konstruiert das Schöne zwar als „Idee“ — aber in Hinsicht auf die Kunst. Das „Naturschöne“ nimmt, wie die neuere Forschung gezeigt hat, in seinem System nur einen ganz untergeordneten Platz ein. Das Schöne ist für Hegel das Kunstschöne, „wie es sich zu einer Welt verwirklichter Schönheit in den Künsten und deren Werken entfaltet.“ (Ästhetik. W. W. X, S. 107.) Hegel entmächtigt also die Naturschönheit, ohne sich doch der Geschichte der Kunst der wirklichen Völker zuzuwenden. Er gibt, wie ich es in meiner Auswahl aus Hegels Ästhetik früher bezeichnet habe, eine Phänomenologie des (künstlerischen) Ideals. So

entsteht eine historische Kunstphilosophie im Medium der absoluten Idee, eine Geschichte der Kunst, die eine Geschichte der Gehalte ist, die künstlerischen Ausdruck gefunden haben, und die zugleich eine Geschichte der Stile fordert und verhindert. Denn jedem neuen Gehalt entspricht eine eigene Ausdrucksweise, die ihre eigene Gesetzlichkeit und ihre eigene Geschichte hat. Aber von dieser Gesetzlichkeit und dieser Geschichte kann in der Gehaltsästhetik nicht die Rede sein. So mußte der Begriff des Stils und der Begriff der Kunstgeschichte als Stilgeschichte im Kampfe gegen den Hegelianismus neu erobert werden. In dem Kunsthistoriker Carl Schnaase endet die Hegelsche Tradition; mit dem Stilphänomenologen Jakob Burckhardt und mit der realistischen Kunstgeschichtsschreibung des 19. Jahrhunderts beginnt eine Epoche, die die eigentliche Konzeption Winckelmanns zu Ende führt.

Es liegt in der Konsequenz der platonisierenden Gehaltsästhetik, daß sie zu einer Philosophie des schönen Kosmos, d. h. zu einer Naturphilosophie wird. Hegels historisches Ingenium hat eine Gehaltsästhetik im Medium der Geschichte und des Geistes konzipiert. Der Widerspruch, den wir in Winckelmann fanden, tritt so bei Hegel ins Ungeheure vergrößert und systematisch formuliert ans Licht. Seine Ästhetik ist eine Philosophie des Schönen als Philosophie der historischen Kunst; sie konstruiert die eine Schönheitsidee als historisches Phänomen. Der Kampf des 19. Jahrhunderts ging um die endgültige Ausscheidung des Begriffs des Schönen; er endete mit der Ersetzung des Begriffs Schönheit durch den Begriff Kunst. Indem der Platonismus durch Hegel eine selbständige „Kunstwelt" konstruierte, erhob er sich zu seinem letzten Widerspruch. Ohne die Konstruktion der einen Kunst wäre die Entdeckung der historischen Kunstwelten nicht möglich geworden. Nachdem diese Entdeckung vollendet ist, ist eine Rückkehr zu Hegelschen Konstruktionen nicht mehr möglich. Die Freilegung des historischen Stilbegriffs ist eine der wichtigsten Etappen der Überwindung des Platonismus überhaupt.

Die Ausweglosigkeit der Philosophie des Schönen im 19. Jahrhundert zeigt die Ästhetik Friedrich Theodor Vischers. Von Hegels historischem Ingenium nicht geführt, hat Vischer die Ästhetik des Naturschönen ausgearbeitet und damit die Konsequenz jeder echten Gehaltsästhetik gezogen. Das Originalregister seiner Ästhetik ist ein geistesgeschichtliches Dokument ersten Ranges: es zeigt, worauf jede Gehaltsästhetik schließlich hinauslaufen muß, nämlich auf eine allgemeine Symbolik, auf eine characteristica universalis. Das Auge des Schauenden spürt der Gestalthaftigkeit nach, wo immer sie sich findet, und die Gestalten der Kunst sind nur eine Art der Erscheinung des universellen Formprinzips (s. o. S. 90,22 K. Ph. Moritz!).

In der späteren Kritik seiner Ästhetik hat Vischer den Abschnitt vom Naturschönen aus seinem Werke verweisen wollen. Aber — und das

ist das Entscheidende — er ist nicht zu einem Neueinsatz gekommen, sondern er hat nur eine angesichts des Grundproblems unbedeutende Änderung angebracht. Dem Naturschönen soll nur kein „Hauptabschnitt" zugewiesen werden. Es soll nur der Anschein vermieden werden, daß es ein Schönes unabhängig von einem „anschauenden Subjekt" gebe. („Kritik meiner Ästhetik." Kritische Gänge. IV. 2. Aufl. S. 224ff.) Dies vorausgesetzt, daß das anschauende Subjekt „der tätige Faktor ist im Kontakte mit dem Gegenstand" bleibt das Naturschöne als eine „eigene Welt" erhalten. Und damit bleibt die Koordination des „Naturschönen" und des „Kunstschönen" unter dem Oberbegriff Schönheit, es bleibt der Platonismus der Schönheitsphilosophie, der eine Anerkennung der wirklichen, nie deduzierbaren Stilwelten der Geschichte verhindert. Es bleibt die Beziehung auf das anschauende Subjekt, die den Zugang zur wirklichen Welt der Kunst versperrt. Der schauende Mensch ist auf den Kosmos bezogen; die Welt der Kunst wird geschaffen durch den aktiven Menschen und kann nur verstanden werden durch die Annahme einer spezifischen Aktivität. Fr. Th. Vischer hat sich schließlich (wie übrigens im Anschluß an Schelling auch M. Deutinger) durch die Annahme einer spezifischen künstlerischen „Phantasie" helfen wollen. Aber dieser Begriff ist nur dann brauchbar, wenn er nicht, wie bei Vischer und Deutinger, den Gegensatz zwischen dem kontemplativen und dem aktiven Verhalten verschleiern soll, sondern wenn er die stilschöpferische Produktivität bezeichnet.

Abwendung von der Metaphysik der „Schönheit" bedeutet: Betrachtung der Kunst als einer geschichtlichen Erscheinung neben anderen Erscheinungen der Kultur. An die Stelle der Philosophie des absoluten Geistes tritt eine realistische Philosophie der Kultur. Jacob Burckhardt ist nicht zufällig führend geworden, denn er ist es, der den historischen Kulturbegriff als den Oberbegriff der neueren Kunstgeschichte festsetzt. (Über den Gegensatz zwischen Schnaase und Burckhardt vgl. die gesammelten Abhandlungen von Ernst Heidrich: Beiträge zur Geschichte und Theorie der Kunstgeschichte, 1917.)

Für die moderne, realistische Tendenz der neueren Kunstgeschichtsschreibung ist es bezeichnend, daß Franz Kugler sein „Handbuch der Kunstgeschichte" (1841) mit einem Abschnitt über „die Kunst auf ihren früheren Entwicklungsstufen" eröffnet. Die im Lichte der Schönheitsmetaphysik „rohe", „unvollkommene", „primitive" Kunst des „nordeuropäischen Altertums", der Inseln des Großen Ozeans und der Mexikaner wird als Kunst im historischen Sinne begriffen und anerkannt. Das Kunstwerk wird jetzt nicht mehr als Konkretion der Schönheitsidee, sondern als ein durch Rassen, Völker, Zeiten, Materialien und technische Bedingungen hervorgebrachtes historisches Individuum aufgefaßt.

Mit dieser antiplatonischen, realistischen Betrachtung der Kunst, die ihr positivistisches Extrem in Gottfried Sempers Buch über den

Stil findet, ist notwendig die Relativierung der Kunst verknüpft. Die Geschichtsschreibung wird in die Problematik der modernen Geschichtsphilosophie hineingezogen, und nimmt am Ende des 19. und am Anfang des 20. Jahrhunderts fast den ersten Platz unter denjenigen Wissenschaften ein, in deren Gebiet der Kampf um die historische Weltansicht ausgefochten wird. Dieser Kampf ist noch heute nicht zu Ende. Zu Ende ist lediglich das positivistische und psychologistische Extrem. Die große Aufgabe, die im 19. Jahrhundert sichtbar geworden ist, steht jetzt erst wirklich vor uns.

In der Epoche des Platonismus handelte es sich um die Frage: Wie ist die geschichtliche Schönheit (das geschichtliche Kunstwerk) möglich? Jetzt dagegen lautet das Problem: Wie ist die eigene Existenz des Kunstwerks als Kunstwerk innerhalb des geschichtlichen Zusammenhanges zu retten?

Der Platonismus löst das einmalige geschichtliche Kunstwerk in einen „Fall" der Schönheit auf. Die Einheit ist für ihn kein Problem: im Zeitlichen „verwirklicht sich" die eine unzeitliche Idee. Alle platonisierende Philosophie beginnt mit einer Trennung des Zeitlichen und Unzeitlichen, und an allen entscheidenden Stellen taucht diese ursprüngliche Trennung wieder auf. Man kann hier nichts anderes als die Trennung des Zeitlichen und des Unzeitlichen überall in den Erscheinungen wiederfinden. Umgekehrt ist die geschichtliche Betrachtung stets in Gefahr, die Einheit des Kunstwerkes, das, was das Kunstwerk zum Kunstwerk macht, aus dem Auge zu verlieren. Sie sieht das Kunstwerk als ein Erzeugnis neben anderen, es gilt ihr lediglich als „Ausdruck" der Rasse, des Volkes und der Zeit, die es geschaffen haben. Die Besonderheit des künstlerischen Ausdrucks. die Bedingungen des stilistischen Zusammenhanges werden vernachlässigt. Die Kunstgeschichte schwebt in Gefahr, sich in allgemeine Geistesgeschichte oder in Geschichte überhaupt aufzulösen.

Das große Werk Dehios über die „Geschichte der deutschen Kunst" enthält in seinem Vorwort die berühmt gewordenen Sätze: „Mein wahrer Held ist das deutsche Volk. Ich gebe deutsche Geschichte im Spiegel der Kunst..." Wer stimmte diesen Worten nicht freudig zu? Wer würde nicht gerne die deutsche Kunst als „etwas mit der Ganzheit des deutschen Lebensprozesses unseres Volkes unlöslich Verbundenes" betrachten? Die geschichtliche Wirklichkeit der Kunst, so sagt Dehio an einer anderen Stelle (Anfang des 3. Buches), entsteht „nicht einfach aus der Selbstbewegung isoliert zu denkender Kunstprobleme, sie wird erzeugt und getragen vom ganzen Menschen". Es muß eine „Wandlung im allgemeinen Zustande" vorgegangen sein, wo uns eine mehr als oberflächliche Wandlung in der Kunst begegnen soll. (ib.) Aber es soll doch die Geschichte im Spiegel der Kunst sein, die hier geschrieben wird. Diese Geschichte hat ihre eigene Gesetzmäßigkeit,

ihre eigene historische Logik, ihre eigene „Entwicklung". Erst wenn die Gefahr gebannt ist, daß durch das Wort „Ausdruck" nicht ein wesentliches Problem zum Verschwinden gebracht wird, können wir uns der historischen Kunstbetrachtung mit reinem Gewissen überlassen.

Daß das Kunstwerk Ausdruck ist, daß es Teil eines Lebensganzen ist, ist uns heute eine Selbstverständlichkeit; die Aufgabe ist, es aus seiner Isoliertheit als Ausdrucksform zu befreien und im Zusammenhang der Geschichte des Stiles, dem es angehört, zu begreifen. Das Ergebnis langer und angestrengter Bemühungen um die begrifflichen Grundlagen der Kunstgeschichtsschreibung gipfelt in der Ersetzung des Ausdrucksbegriffs durch den Stilbegriff. Unmöglich ist es, jedes einzelne Kunstwerk restlos als „Ausdruck", sei es eines Einzelnen oder eines Volkes, zu verstehen. Es gibt eine selbständige Geschichte der Gestaltungsformen, für deren Aufhellung die neuere Kunstgeschichte vor allem Heinrich Wölfflin verpflichtet ist. Wohl führen die großen Stile letztlich auf die Ausdruckskategorie zurück; sie sind alle Ausdruck des Daseins und der Gestaltungskraft von Völkern und Rassen. Völkern und Rassen ist ein bestimmtes Schönheitsideal eigen, und keine historische Kunstgestalt, sofern sie echt ist, kann unabhängig von diesem arteigenen Ideal bestehen. Insofern liegt jedem Stil eine „Idee" zugrunde; eine Rückkehr zum Platonismus bedeutet das jedoch nicht. Denn es handelt sich hier nicht um ein zeitloses Ideal der Schönheit, sondern um das irdisch-geschichtliche Hochbild wirklicher Menschen. Dieses Hochbild steht in seiner geschichtlichen Gestalt nicht schon vor der geschichtlichen Entwicklung fest, sondern muß erst aus ihr abgelesen werden. Das Dauernde muß im Wechsel, der Wechsel auf dem Grunde des Dauernden erkannt werden. In der geschichtlichen Wirklichkeit lagern sich über den durch die rassische Anlage bedingten Gehalt die rezipierten Gehalte fremder oder verwandter Kulturen („Einflüsse"), und modifiziert sich die Gestalt des Kunstwerkes nach den immanenten, „internen" Gesetzen der Formentwicklung. Nicht zu allen Zeiten ist bei gleichbleibendem Ausdruckswillen geschichtlich alles „möglich" (Wölfflin). Deshalb läßt sich die Kunst eines Volkes und einer Zeit nicht aus dem bleibenden Ausdruckswillen eines vorausgesetzten Subjekts ableiten. Bei der rein biologischen Kunstbetrachtung fehlt der „Transmissionsriemen" zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen ebenso wie er bei der früher beliebten kulturgeschichtlichen Betrachtung fehlte, die dem Kunsthistoriker Dvořak Anlaß zu dem witzigen Vergleich gegeben hat. Aus der eingehendsten und treffendsten Schilderung der Kultur der Renaissance kann doch die Kunst der Renaissance in ihrer historischen Konkretheit nicht abgeleitet werden. Es fehlt jener „Transmissionsriemen", der überall da vermißt werden wird, wo ein allgemeines

„Wesen“ vorausgesetzt und eine konkrete geschichtliche Form daraus abgeleitet werden soll. Diesen Dualismus zwischen dem Allgemeinen und dem Besonderen, dem Wesen und der Erscheinung hebt der Stilbegriff auf.

Kunstgeschichte als Stilgeschichte besagt: Die Kunst ist zwar nicht ein selbständiges, aber doch ein ursprüngliches Phänomen. Dieses Phänomen hat seine eigene Entwicklung, obwohl es während aller Phasen dieser Entwicklung mit dem Lebensgrunde, aus dem es stammt, verbunden bleibt. Der Stil ist ein objektives Phänomen. Es ist unmöglich, ihn aus typischen Erlebnissen eines Subjekts (des „Genies“) abzuleiten oder auch nur zu verstehen. Die von Diltheys Erlebnisbegriff ausgehende Kunst- und Weltbetrachtung kommt lediglich zu einer Aufstellung typischer Sehweisen. Aber Sehweisen sind nicht Stile. Sehweisen sind in Rassen, Völkern und Einzelnen angelegt, und insofern sind sie die erste, nicht weiter zu ergründende, gleichsam unterzeitliche Voraussetzung alles künstlerischen Schaffens. Stile aber sind zeitlich-geschichtliche Gebilde.

*

Nicht aus Erlebnissen und aus Ausdrucksbestrebungen kann das Phänomen der Kunst abgeleitet werden. Die Kunst kann nur aus dem Willen zur Verewigung eines Gehalts entstehen, und der Ausdruck dieses Willens ist der Stil. Der monumentale Stil steht am Anfang aller Kunst. Das Bedürfnis nach privaten Konfessionen hätte die große geschichtliche Kunst niemals hervorgebracht. Nur weil es eine monumentale Kunst gibt, gibt es auch eine intime und idyllische.

„Im Bauwerk soll sich der Stolz, der Sieg über die Schwere, der Wille zur Macht versichtbaren; Architektur ist eine Art Macht-Beredsamkeit in Formen, bald überredend, selbst schmeichelnd, bald bloß befehlend. Das höchste Gefühl von Macht und Sicherheit kommt in Dem zum Ausdruck, was großen Stil hat. Die Macht, die keinen Beweis mehr nötig hat; die es verschmäht, zu gefallen; die schwer antwortet; die keinen Zeugen um sich fühlt; die ohne Bewußtsein davon lebt, daß es Widerspruch gegen sie gibt, die in sich ruht, fatalistisch, ein Gesetz unter Gesetzen: Das redet als großer Stil von sich.“ (Nietzsche, Götzendämmerung, Streifzüge eines Unzeitgemäßen 11.)

NAMENREGISTER.

SACHREGISTER.